This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

[redacted]3

Vbl 1560 Y

Doublette en A 135.599

GY 700 A. 1

TAYLOR INSTITUTION

DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA

DRAMATURGISCHE BLÄTTER.

BEITRÄGE

ZUR

KENNTNISS DES MODERNEN THEATERS

IN

DEUTSCHLAND UND FRANKREICH

VON

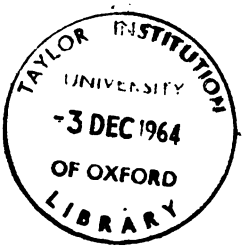
PAUL LINDAU.

ERSTER BAND.

ZWEITE UNVERÄNDERTE AUFLAGE.

STUTTGART.
VERLAG VON C. F. SIMON.
1875.

Uebersetzungsrecht vorbehalten.



VORBEMERKUNG.

Die folgenden Blätter enthalten zum grössten Theil Artikel, welche während der letzten drei Jahre – gewöhnlich unmittelbar unter dem frischen Eindrucke, den ich von der Darstellung der besprochenen Stücke auf der Bühne empfangen hatte, – geschrieben worden sind. Diese Entstehung erklärt die Mängel, an welchen die nachstehenden Aufzeichnungen ohne Zweifel leiden, wie auch die geringen Vorzüge, die sie etwa besitzen mögen.

Da Beruf und Neigung mich zum regelmässigen Besuche aller nennenswerthen Theater der Hauptstadt veranlasst haben, und da alle wichtigeren dramatischen Werke aus der jüngsten Zeit an dieser oder jener Bühne der Hauptstadt zur Aufführung gekommen sind, so hat sich aus der Sammlung dieser losen Blätter wie von selbst eine ziemlich vollständige, wenn auch natürlich nicht erschöpfende Schilderung der dramatischen

Production während der letzten Jahre ergeben. Es konnten hier Autoren berücksichtigt werden, welche – wie Wilbrandt, Moser, Wichert, von Schweitzer – in der neuesten Zeit das Repertoire der deutschen Bühnen beherrschen, während die Literaturgeschichten, auch die zuletzt erschienenen, über Diese und Andere wenig oder gar nichts gebracht haben. Aus dieser Thatsache leitet der Verfasser die Berechtigung her, die Aufsätze jetzt in einer etwas anspruchsvolleren als ihrer ursprünglichen Gestalt den Lesern vorzulegen. Wenn auch die dramatischen Dichtungen einiger Unberufenen, oder ganz verfehlte Arbeiten der Befugteren hier erwähnt worden sind, so geschah dies immer mit Rücksicht entweder auf die Tendenz der Arbeit, welche ein ganzes Genre charakterisirte, oder auf die Verfasser.

Nach ihrem ersten Erscheinen in den periodischen Blättern habe ich wesentliche Aenderungen an den einzelnen Aufsätzen kaum vorgenommen; ich habe mich darauf beschränkt, die Artikel zu sichten und zu ordnen, die stilistischen Flüchtigkeiten möglichst zu beseitigen und endlich alle diejenigen Bemerkungen, welche sich auf die locale Darstellung bezogen, zu entfernen. Nur in Bezug auf einige allbekannte Gäste habe ich eine

Ausnahme für zulässig erachtet und von der schauspielerischen Leistung gesprochen.

Noch eine kurze Bemerkung: Bei der Beurtheilung der einzelnen Dichtungen und Dichter habe ich häufig ganz persönlich „meine“ Meinung ausgesprochen. Es ist mir nicht unbekannt, dass dies gegen die übliche Form der Kritik verstösst. Lebhaft würde ich es bedauern, wenn man dies als ein unbescheidenes Hervordrängen der Person des Kritikers missdeuten würde; mir kommt es aber bescheidener vor, wenn der Kritiker, anstatt seine subjectiven Eindrücke und Auffassungen zu einem Collectivvotum der Gesammtheit des Publicums zu erweitern, auch durch die Form constatirt, dass seine Aufzeichnungen nichts Anderes sind und nichts Anderes sein sollen als der aufrichtige Ausdruck seiner individuellen Ueberzeugung.

Berlin, im October 1874.

P. L.

INHALT
DES ERSTEN BANDES.

VOM DEUTSCHEN THEATER.

Tragödien.

Seite

Emanuel Geibel.
Brunhild 3
Heinrich Kruse.
König Erich 15
Wullenwever 27
Josef Weilen.
Der neue Achilles 36
Dolores 40
Rudolf Gottschall.
Katharina Howard 52
Herzog Bernhard von Weimar 57
Prinz Georg von Preussen.
Christine Königin von Schweden 72
Albert Lindner.
Die Bluthochzeit 79
Julius Minding.
Papst Sixtus V. 88
Otto Franz Gensichen.
Erloschene Geschlechter 101

Lust- und Schauspiele.

Adolf Wilbrandt.
Die Maler 114
Ernst Wichert.
Ein Schritt vom Wege 121
Die Fabrik zu Niederbronn 127
Die Realisten 132

Seite

Gustav von Moser.
Der Elefant 139
Graf Racoczi 153
Ultimo 160
J. B. von Schweitzer.
Bei Leuthen 170
Epidemisch 174
Karl Koberstein.
Um Nancy 178
Max Ring.
In Charlottenburg 185
L. K. von Kohlenegg.
Macchiavella 199
Paul Lindau.
Marion 205
Charl. Birch-Pfeiffer.
Auf dem Oberhof oder Kaiser Karls Schwert . . 217

Tendenz-, Volks- und Ausstattungsstücke.

Hippolyt Schaufert.
Vater Brahm 226
Ferdinand Lassalle auf der Bühne 234
E. Dorn.
Die Veilchendame 239
Georg Horn.
Salon und Kloster 248
Rudolf Kneisel.
Der liebe Onkel 256
Adolf L'Arronge.
Mein Leopold! 261
Alltagsleben 271
Ein Ausstattungsstück 281

VOM DEUTSCHEN THEATER.

Tragödien.

EMANUEL GEIBEL.

Brunhild.

Eine Tragödie aus der Nibelungensage, mit Fräulein Clara Ziegler in der Titelrolle.

Auf gewissen Büchern lastet der Fluch, dass die Kritik fast nie über sie selbst, über ihren Inhalt und über ihre Eigenthümlichkeiten spricht, sondern in denselben immer nur einen willkommenen Anlass zu mehr oder minder geistreichen Excursen auf verwandte Gebiete erblickt. Zu diesen poetischen Unglückskindern gehört Geibels „Brunhild". Es muss wohl schwer sein für den Recensenten, anlässlich der Besprechung dieses Dramas die wichtige Frage unberührt zu lassen, ob die Dramatisirung des Epos überhaupt möglich ist; ob dies namentlich in diesem Falle, bei dem ungeheuren Missverhältniss zwischen den Gebilden unserer durch das Nibelungenlied angeregten Phantasie, den riesigen Recken und Hünen, und den mehr oder minder kümmerlichen Gestalten, welche die Wirklichkeit auf der Bühne zu bieten vermag, denkbar erscheint; ob die Vermischung

des modernen Geistes mit der breiten Auffassung der alten Sage rathsam; ob unsere Zimperlichkeit mit der rührenden Naivetät des Nibelungenliedes vereinbar ist — diese und ähnliche Fragen zu umgehen muss, wie gesagt, besonders schwierig sein. Denn thatsächlich nehmen die Erörterungen derselben in den meisten Kritiken der Geibel'schen „Brunhild" mehr Raum in Anspruch als die Besprechung der Dichtung.

Dem gegenüber und gegenüber der katalogisirten Nachschlagekritik unserer gewissenhaften Theaterstatistiker, die mit einem wahren Bienenfleisse Buch führen über alle auf die Bühne bezüglichen Erscheinungen, wird der Versuch, die Geibel'sche Dichtung zu besprechen, wie sie ist, ohne rechts und links auf die Leistungen der Vergangenheit und die Aufgaben der dramatischen Zukunft zu blicken, vielleicht sogar originell sein.

Das Allgemeinere sei hier nur mit Einem Satze erwähnt, welchen ich einem Briefe des Dichters entnehme: „Wirkliche und scheinbare Mängel des Stücks", schrieb mir Emanuel Geibel vor einiger Zeit, „beruhen auf der eigenthümlichen Natur des Stoffes, der mir nur die Wahl liess, entweder die epische Riesenhaftigkeit der Gestalten sammt den im Liede gegebenen mythologischen Motiven nach Kräften herauszuarbeiten, aber auf Kosten der Composition und der dramatischen Bewegung, oder um der letzteren willen die Charaktere auf den menschlichen und darum allerdings viel weniger imponirenden Maſsstab zurückzuführen. Dass ich das zweite wählte, lag eben in meiner dichterischen Individualität". Geibel hat damit meines Erachtens den richtigen Weg eingeschlagen. Hebbel ist bekanntlich später den andern gegangen und hat Geibel durch die heroische Grossartigkeit seiner

Figuren, namentlich der männlichen, vielleicht ebenso übertroffen, wie er im eigentlichen künstlerischen und dramatischen Aufbau des Ganzen hinter dem Dichter der „Brunhild“ zurückgeblieben ist.

Geibel hat demgemäss die mythologische und übersinnliche Beimischung der alten Sage aus seiner modernen Dichtung völlig ausgeschieden. Der moderne Dichter bedarf nicht der Tarnkappe für Siegfried, die diesen unsichtbar macht und auf diese Weise, von den Andern umgesehen, die Riesenthaten für König Gunther verrichten lässt. Bei Geibel besiegt Siegfried in Gunthers Rüstung „geschlossenen Aarhelms“ das Hünenweib Brunhild im Zweikampf; und auch der leibhaftige Siegfried ist es, der unter dem Schutze der finstern Nacht die ungestüme Männin im Ehegemache bändigt. Auf diese Weise stellt der Dichter an uns nicht grössere Zumuthungen als die Dichter der meisten anderen modernen Stücke. So sehr diese Mässigung in der dramatischen Licenz anzuerkennen ist, so gewagt und heikel ist dieselbe auch. Dadurch, dass der Dichter die Vorgänge auf eine mit den natürlichen Sinnen fassbare Weise motivirt, dass er dieselben uns mit nüchternem Sinne begreifen und unsere Phantasie aus dem Spiele lässt, kommen wir selbst in eine etwas nüchterne Stimmung hinein, welche die Auffassung dieser Vorgänge schädigt. In dieser Stimmung aber kann uns die derbe Naivetät, welche dem Stoffe des Epos eigen ist, anstössig, die grossartige Kindlichkeit des Stoffes kann uns komisch erscheinen. Und wenn auch der Dichter mit sicherer Hand sein Fahrzeug an der gefahrvollen Klippe vorbeisteuert, er muss durchaus gute Mannschaft an Bord haben, um zum sicheren Hafen zu gelangen. Das

Geibel'sche Drama erheischt eine vorzügliche Darstellung, sonst können Einzelheiten leicht eine unbeabsichtigte komische Wirkung hervorbringen. Die Berliner Aufführung hat den Dichter vor dieser Gefahr nicht bewahrt.

Von den modernen Dichtern hat wohl keiner mehr unter dem Vorurtheile zu leiden als Geibel. Weil Geibel vor so und so viel Jahren im ersten Stadium seiner dichterischen Thätigkeit zahlreiche allbekannt gewordene lyrische Gedichte geschrieben hat, in welchen die Zärtlichkeit der Empfindung und der wunderbare Wohllaut der Verse besonders auffallen, — aus diesem Grunde gilt er auch heute noch als der Vertreter der schmachtenden Lyrik, als der göttliche Sänger unserer heranwachsenden blondgelockten Jungfräulein. Es hat ihm wenig genützt, dass er diesen Köhlerglauben durch eine lange Reihe seiner späteren dichterischen Schöpfungen voll Saft und Kraft thatsächlich widerlegt hat. Wenn man Geibel als das bezeichnet, was er in Wahrheit ist: als den Schöpfer einiger der wuchtigsten und energischsten Gedichte, welche die Gegenwart überhaupt hervorgebracht hat, so wird man vielfach, selbst in unterrichteten Kreisen, Kopfschütteln und Widerspruch hervorrufen. Geibel rangirt nun einmal nach dem allgemeinen Glauben zur Kategorie der weichen Lyriker, und somit erscheint es als selbstverständlich, dass er im Drama nur mehr oder minder geschickte Dilettantenarbeit liefern könne.

Nun, die Vorstellung der „Brunhild" wird vom Gegentheil überzeugt haben — und wahrlich nicht die Darstellung hat sich des Verdienstes dieser Umstimmung zu rühmen. Geibel verfügt nicht nur über das Wort wie wenig Schriftsteller, nicht nur die poetische Empfindung verleiht seiner Dichtung einen besondern Werth, er ist

vor Allem auch echt dramatisch. Er versteht es, die Handlung zu wirkungsvollen und ergreifenden Situationen zuzuspitzen, und er steigert die Wirkung von Act zu Act.

Das Geibel'sche Originalmotiv in seiner Handlung: die geheime Liebe Brunhilds zu Siegfried, bekundet gleich den wahren dramatischen Dichter. Einige Kritiker wollen dies Motiv in den Nibelungen selbst schon angedeutet sehen. Ich habe vergeblich danach gesucht. Nachweisbar ist die Liebe Brunhilds zu Siegfried aus der älteren Sage, nicht aber aus dem Nibelungenliede. Und dennoch lässt sich Brunhild nur begreifen, wenn sie Siegfried geliebt hat. Das hat Geibel mit dem Instinct des Poeten richtig herausgefühlt.

Brunhild, welche lediglich aus Schmerz über die physische Ueberlegenheit des Dienstmannen Siegfried diesen hinmeucheln lässt, ist unmenschlich und widerwärtig; Brunhild aber, welche Siegfried liebt und, nachdem sie erfahren, dass der Geliebte sie gebändigt und einem Andern überlassen hat, den Untergang des Helden herbeiführt, ist menschlich und wahrhaft tragisch. Diese unglückliche Liebe Brunhilds für Siegfried gebiert einige der schönsten, wirksamsten Auftritte des Dramas: die herrliche Scene zwischen Siegfried und Brunhild und den darauf folgenden Monolog der Brunhild. Die Eifersucht, die verschmähte Liebe Brunhilds motiviren auch ganz naturgemäss den gewaltigen Zank der Weiber beim Kirchgange, welchem nach unseren heutigen Anschauungen im Epos das rechte Motiv fehlt. Nun, da sich zur verschmähten Liebe Brunhilds und zu ihrer Eifersucht noch das Gefühl der tiefsten Bechämung, des geknickten Stolzes gesellt, — nun begreift man, dass sie den finstern Anschlag gegen den, der all ihr Leid verschuldet, in's Werk setzt

Die Scene vor der Kirche ist in der Dichtung geradezu meisterhaft. Wie herrlich ist der empörte Aufschrei der Chriemhild:

„Ha, was war das! Von schnödem Eh'bett redest du,
Und von Entehrung? War's nicht also? Nun beim Thor!
Das wäre furchtbar, wär' es nicht so lächerlich,
So unermesslich lächerlich von dir zu mir.
Ja, schürze nur die stolze Lippe, runzle nur
Die Brauen, Wölfin! Einen Spiegel zeig' ich dir,
Dass du die eignen Königsehren drin beschau'n,
Und dann, dem Basilisken gleich, zerbersten magst.
Denn dieser Siegfried, welchen du als schnöden Knecht
So ganz missachtest, dieser selbe Siegfried war's,
Der dazumal, in König Gunthers Bild verstellt,
Im Brautkampf Freiheit dir und Sieg entriss.
Und wär' es das nur! — Aber nein! — Gedenkst du noch
Des ehernen Armes, der in tiefer Finsterniss —
Zwei Nächte sind's — dich bändigt' und gewaltsam dir
Den starren Nacken beugte?
Gedenkst du sein? — Nun wisse, das war Siegfrieds Arm!
Da lagst du, Stolze, keuchend, mit gelöstem Haar
Zu Füssen ihm, und hieltest seine Knie umfasst,
Und flehtest Schonung tiefzerknirscht und botest ihm
Dein ganzes hochgefürstetes Selbst zur Sühne dar.
Doch Er, der Bettler — hörst du's? — er verschmähte dich,
Um mich, um mich verschmäht' er dich, und ging davon,
Dich Gunthern lassend, deinem grossen Könige!"

Aus der ganzen Anlage in der Geibel'schen Tragödie ergiebt sich von selbst, dass Brunhild, nachdem sie das Werk ihrer Rache vollbracht hat, untergehen muss. Aber die Ausführung dieses sich von selbst ergebenden Motives ist wiederum dem Dichter ganz herrlich gelungen. Als Brunhild die Leiche Siegfrieds vor sich sieht, fühlt sie zunächst die dämonische Lust, „den vollen Kelch des Sieges noch zu leeren."

„Ha, stolzer Mann,
Lernst du nun Demuth? Hat die Norne dich
Nun selbst gebändigt, Jungfraunbändiger?
Nun liegst du hier,
Ein schmählich Bild von Gestern, mir zu Füssen,
Staub bei dem Staub, und siegreich über dir
Frohlock' ich, und —
O Lüge! Lüge! Lüge!
Ich trag' es nicht. — Verflucht die Lippe, die
So trostlos prahlen wollte! Hier ist nichts,
Nichts, nichts, als grenzenloses Weh! Denn Ich
Hab' dich getödtet!"

Welch' ein Moment für die Darstellung! Wie sich da durch die elende Prahlerei die gewaltige Stimme der wahren Liebe unaufhaltsam hindurchdrängt und die Selbstlüge übertönt. Um das zu veranschaulichen und das Herzerschütternde dramatisch zu gestalten, — dazu gehört allerdings mehr als eine riesenhafte Figur, mehr als ein mächtiges Organ; dazu bedarf es der Innerlichkeit, nicht der äusserlich aufgelegten und mit Aeusserlichem prunkenden Leidenschaftlichkeit, sondern der aus dem Innern herausbrechenden, lodernden, wahren Leidenschaft. Da müssen neue, noch nicht gehörte Töne in das Ohr dringen und das Innere des Zuhörers erbeben machen. Von Fräulein Ziegler freilich hörten wir nur dieselben Töne, die sie in allen erregten Situationen vorher schon in umfassendster Weise gebraucht hatte: dasselbe Fortissimo mit demselben jähen Umschlage zum Pianissimo, denselben hellen, hohen Klang und dasselbe dumpfe Glockengeläute. Die Darstellerin überrascht uns, wenn sie sich an Siegfrieds Leiche ersticht. Wir können uns sehr gut noch einen sechsten Act hinzudenken, in welchem sie ebenso weiter spricht wie in den fünf vor-

hergehenden. Von der Steigerung bis zum nothgedrungenen Entschlusse des Selbstmordes war wenig wahrzunehmen.

Und da wir nun einmal die Darstellung berührt haben, so möge die weitere Würdigung der Dichtung dem Leser selbst überlassen bleiben. „Brunhild" ist seit zehn Jahren gedruckt.

Es ist ein unangenehmes Ding, wenn das kritische Gewissen eines Einzelnen in Collision geräth mit den Anschauungen der grossen Majorität, und wenn dieser Einzelne noch dazu seine Meinung öffentlich ausspricht. Ich schicke daher allem Anderen die Bemerkung voraus, dass die folgenden Zeilen nichts Anderes sind und nichts Anderes sein sollen, als der Ausdruck meiner Ueberzeugung.

Wenn ein Autor mit vielem Fleiss ein Buch schreibt, ein Musiker eine Oper componirt, ein Maler ein Bild malt oder ein Bildhauer eine Statue meisselt, so kommt es mir immer grausam vor, wenn die Kritik dem fertigen und nahezu unabänderlichen Werke gegenüber ein verwerfendes Urtheil ausspricht. Anders verhält es sich mit den Leistungen der ausübenden Künstler, denen jeder neue Abend auf's Neue die Gelegenheit bietet, ihre künstlerische Schöpfung zu modificiren, wenn sie es für richtig halten; denen am Dienstag die Gelegenheit geboten wird, eine Scharte vom Montag auszuwetzen. Wenn nun der ausübende Künstler gar zu den Höchstgefeierten gehört, wenn er mit Ehren überhäuft wird, wenn ihm der Beifall, den er erringt, in der unmittelbarsten und greifbarsten Weise, wie auf der Bühne, durch jubelnden Hervorruf entgegentritt, wenn er — auch dieser Punkt muss nebenbei berührt werden — für seine Reproduction

nicht nur relativ, sondern auch absolut, materiell ungleich günstiger bedacht wird als der Producent, dann sehe ich nicht ein, weshalb man da unbillige Rücksichten nehmen und nur leisetreterisch sich an den Gefeierten heranwagen müsste.

Fräulein Ziegler besitzt Alles, wonach der künstlerische Ehrgeiz dürstet. Ihr Erscheinen übt allüberall eine ungewöhnliche Anziehungskraft aus, das Publicum jauchzt ihr entgegen und klatscht sich die Hände lahm, die Kritik ist zum weitaus grössten Theil verschwenderisch in ihrem Lob und überaus haushälterisch im Tadel; nur selten erheben sich einige Stimmen, welche nicht im Tacte der allgemeinen Jubelouverture singen. Zu diesen gehört — ich spreche absichtlich ganz persönlich — auch die meinige. Mich überfällt ein schwermüthiges Gefühl, wenn ich mir überlege, wohin wir mit unserer heutigen Schauspielkunst kommen, in der eine Künstlerin wie Fräulein Ziegler eine der ersten Stellen einnehmen kann. Von der grössten französischen Tragödin sagte ein geistreicher Kritiker — es giebt bisweilen auch solche — sie sei „eine goldene Klinge in thönerner Scheide." Ja, die äusserliche Hülle der Rachel war gebrechlich, aber wie loderte darin der Geist, die Empfindung, die Leidenschaft!

Von Fräulein Ziegler könnte man just das Gegentheil sagen. Aeusserlich ist sie ausgestattet wie wohl kaum eine Künstlerin vor ihr: die hohe Gestalt, der starke, aber schön geformte Arm, der Kopf mit seinem trotzig dramatischen Ausdruck, die breiten Bewegungen, die sich von selbst zu runden scheinen, alles das hat sie zur Tragödin geradezu geschaffen. Dazu ein Organ, glockenrein und in der wohltönendsten Altlage, kräftig

bis zum Gewaltigen und wiederum von wunderbarem Schmelz in den weichen Tönen. Es ist herrlich.

Aber nun sind wir auch ungefähr fertig.

Alles, was uns Fräulein Ziegler bietet, beschränkt sich auf die Exposition der eben gerühmten natürlichen Schönheiten. Wenn wir Fräulein Ziegler einmal gesehen haben und wissen, wie sie beschaffen ist, wenn wir eine einzige längere Rede von ihr vernommen haben und wissen, wie sie ein Fortissimo anstimmen kann, dessen wir eine weibliche Kehle kaum für fähig halten, und wie sie im frappantesten Gegensatz plötzlich zu einem bewundernswürdigen Piano umschlägt — wenn wir uns mit ihren Absonderlichkeiten, die keineswegs mit der künstlerischen Eigenart zu verwechseln sind, vertraut gemacht haben, dann kann uns Fräulein Ziegler nichts Neues mehr sagen; und es ist ziemlich gleichgültig, ob wir sie in diesem oder jenem Trauerspiel, im ersten oder fünften Acte sehen. Wir bleiben kühl bis an's Herz hinan. Der lärmendste Ausbruch der vorgeschriebenen Leidenschaft erregt dann kaum noch Staunen und lässt uns sicherlich ungerührt. Es sind nicht die Worte des Dichters, welche wir vernehmen; nicht seine Empfindungen und Gefühle werden uns durch den beredten Mund übermittelt; wir hören eine Rolle declamiren, die ebenso äusserlich aufgelegt zu sein scheint wie die Theaterschminke. Ich vergesse, wenn ich Fräulein Ziegler sehe, niemals, dass ich im Theater bin, und dass mir da alle möglichen Geschichten erzählt werden, die nicht wahr sind. Ich glaube dieser Brunhild nicht, dass sie Siegfried liebt, hasst, tödtet. Sie reisst mich nicht fort, sie erhebt mich nicht, sie erinnert mich beständig daran, dass ich mich im Parquet

befinde. Wenn das dramatische Kunst ist, dann muss man sich zunächst über den Begriff „dramatische Kunst" verständigen. Ich begreife es nicht. Wenn auch ab und zu, — man möchte fast sagen: zufällig, — der rechte Ton der leidenschaftlichen Empfindung getroffen wird, so wirkt auch er nicht, weil derselbe Ton schon vorher ganz ungehörig angewandt worden war. Es wäre gewiss im höchsten Grade zu bedauern, wenn der Erfolg, welchen — ich constatire dies, noch einmal ausdrücklich — Fräulein Ziegler überall erringt, dazu führen sollte ähnliche Künstler dieser Richtung heranzubilden. Der Maſsstab würde dann nicht an die künstlerischen Leistungen, sondern an die Persönlichkeiten selbst gelegt werden, und das scheint mir nicht das Richtige. „O, mässige Dich, hör auf!" sagt Gunther in Geibels Dichtung, und leider antwortet Brunhild: „Ich will von Maſs nichts wissen." Welch ein Motto!

Um auch einige Einzelheiten hervorzuheben, sei mir die Bemerkung gestattet, dass ich die Betonungen des Fräulein Ziegler fast immer übertrieben und oft geradezu unrichtig finde. Sie declamirt z. B.

„Du kannst es nie ermessen, was es heisst:
Den Einen lieben und dem Andern doch,
Von dem Dein Herz nichts weiss, mit Leib und *Seele*
. . . . . unterworfen sein."

In diesem Falle ist das Wort „Seele" keineswegs die Steigerung, wie wohl sonst in der bekannten Redensart „Leib und Seele". Brunhild legt in der That besondern Werth darauf, dass auch ihr *Leib* dem Nichtgeliebten unterworfen ist. Für Jemand, der die Nibelungen kennt, bedarf dies keiner Motivirung; wenn hier betont

wird, so muss „Leib“ zum mindesten ebenso stark betont werden wie „Seele“.

Fräulein Ziegler sagt ferner in der Scene vor der Kirche, mit unendlicher Betonung des letztes Wortes, zu Chriembild:

„Du aber hast, abschwörend Deiner Fürstlichkeit,
Dich selbst entehrt in dienstbar schnödem *Ehebett.*“

Das ist geradezu unrichtig. Auf das „Ehebett“ kommt es gar nicht an, sondern auf das „dienstbar schnöde“. In diesen Worten allein ist die tödtliche Beleidigung enthalten, welche zur Katastrophe führt; der sogenannte Drücker am Schluss ist ganz unpassend. Es könnten noch mancherlei derartige Fehler verzeichnet werden, aber dies würde zu weit führen.

HEINRICH KRUSE.

I.

„König Erich".

Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Unter den in den letzten Jahren aufgetauchten dramatischen Dichtern der höhern Richtung hat Heinrich Kruse unstreitig den grössten literatischen Erfolg errungen. Von seinem ersten Trauerspiel „die Gräfin" ist die vierte, von „Wullenwever" die zweite Auflage erschienen. „König Erich" halte ich für die gelungenste seiner Arbeiten. Im Buchhandel hat auch dieses Werk die günstigste Aufnahme gefunden, Der Versuch, es auf die Bühne zu bringen, ist meines Wissens noch nicht gemacht worden.

Der Stoff, welchen Kruse gewählt hat, ist schon mehrfach von deutschen*) und namentlich von schwedischen Dichtern behandelt worden; er ist in der That verlockend, dankbar und ergiebig. Kruses Drama umfasst die ganze Regierungszeit Erichs. Die dramatische Concentration der langen und ereignissreichen Jahre zu einem geschlossenen Bilde ist ausserordentlich geschickt: die Ge-

*) Zuletzt — fast gleichzeitig mit Kruse — von Karl Koberstein.

schichte Erichs zieht nicht wie ein Pleorama tableauartig an uns vorüber; wir stehen vor einem festen, einheitlichen Gemälde, in welchem jeder Theil ein Bestandtheil ist. Wir sehen Erich nach dem Ableben seines Vaters, Gustav Wasa, den Thron besteigen. Mit dem gemüthlichen Regierungsschlendrian, der während der letzten Lebensjahre Gustavs eingerissen war, ist's nun vorbei. Mit Erich kommt ein frischer, lebendiger Zug in's Land:

„Er säubert alle Strassen vom Gesindel,
Er legt sogar die Strassen selbst erst an;
Er richtet überall auch Posten ein,
Man kann von Lappland bis nach Schonen jetzt
In einem Schusse fahren, Tag und Nacht.
Und wie er seine Truppen eingeübt!
Das ist denn doch ein ander Werk und Wesen! . . .
Vor allem aber baut er eine Flotte! —"

So erzählen sich die guten Bürger auf dem Markte, und Erich selbst ruft mit stolzer Befriedigung aus:

„Bald wird man in Europa nicht mehr fragen,
Wo Schweden liegt . . . Wir rühren uns!" —

Nur in Einem Punkte zeigt sich der starke König schwach: in dem blinden Vertrauen, welches er in seinen ersten Rath, Göran Persson, setzt — einen Emporkömmling von grosser Begabung und brennendem Hass gegen alle diejénigen, welche die Natur über ihn gestellt hat: gegen die übermüthigen Adligen, an denen er jetzt wegen ihm früher angethanen Schimpfes schreckliche Vergeltung übt. Die königliche Macht wird in Görans Hand das Instrument seiner Rache gegen die Stolzen und Hochgeborenen des Landes.

Durch beständige Warnung vor wirklichen und trügerischen Gefahren, die dem Könige von jener Seite

her drohen oder drohen sollen, gelingt es Göran, Erich immer mehr einzuschüchtern und in ihm die Furcht vor seinem Bruder, Johann, der ihm, wie Göran behauptet, nach dem Leben trachtet, und vor dem Verrathe der Grossen des Landes, die ihn vom Throne stürzen wollen, bis auf's Aeusserste zu steigern. Erich sieht überall Verräther, überall Feinde. Der Schlaf flieht ihn; unberührt wird das Essen von der Tafel getragen. Auch das wankelmüthige Kriegsglück verlässt ihn; die Sorgen um das Wohl und Wehe des Landes bekümmern ihn tief. Vielleicht begehrt auch gerade jetzt die Natur die Abrechnung wegen der in wüstem Leichtsinn verprassten Tage seiner tollen Jugend. Der Gemüthszustand des Königs wird immer bedenklicher: bald erfasst ihn blinde Wuth, bald versinkt er in schwermüthige Träumerei; und endlich gebiert leidenschaftliche Erregtheit, gepaart mit den fürchterlichen Qualen der Seele, die er erdulden muss, den Wahnsinn; sein heller Geist wird umnachtet.

Im ersten Anfalle der Geistesabwesenheit begeht er eine Reihe von Scheusslichkeiten: er ermordet einen edlen Jüngling, den er für einen Verräther hält, er lässt durch seine Trabanten die Adligen, die er gefangen hält, niedermetzeln und erschlägt seinen Lehrer. Im Wahnsinn läuft er fort: er hält sich für einen Geist und verweigert hartnäckig Speise und Trank. So kommt der Bejammernswerthe in ein Bauernhäuschen und dort findet er Karin — Karin, die er so lieb hat und die vor ihm geflohen ist, weil auch sie ihn liebt, sein Weib nicht werden kann und seine Geliebte nicht werden will. Das Wiedersehen ist wahrhaft rührend. Die spröde Karin — ein wundervoll anmuthiges Mädchen — denkt in diesem Augenblicke nicht mehr daran, dass Erich früher

ihre Sittsamkeit beleidigt hat; dem Unglücklichen gegenüber lässt sie sich zunächst nur durch Ein Gefühl bestimmen: durch tiefinniges Mitleid. Es gilt vor Allem, ihn am Leben zu erhalten; und durch eine reizende List überwindet sie Erichs tolle Abneigung: er stösst mit ihr an, er leert auf ihr Wohl das Glas, das sie ihm gefüllt hat, er nimmt Speise zu sich und gesundet. Sie tröstet ihn, verscheucht die erschrecklichen Gestalten, welche das böse Gewissen vor ihm herjagt, und die Liebe entfacht auf's Neue das heilige Feuer des Geistes.

Erich ist ein neuer Mensch geworden und diejenige, die ihm dieses neue Leben gegeben, wird ihm als Weib treu zur Seite stehen.

Unglücklicherweise lässt sich Erich — es ist im Drama vollkommen motivirt — trotz des gegebenen Versprechens dazu verleiten, Göran Persson noch einmal zu sprechen. Man befürchtet eine Rückkehr der sinnlosen Schreckensherrschaft. Das Volk erhebt sich, Johann stellt sich an seine Spitze, setzt seinen königlichen Bruder auf Oerbyhus gefangen, lässt Göran Persson aufhängen und besteigt den Thron. Aber er fürchtet Erich, auch in der Gefangenschaft; und er giebt dem Befehlshaber auf Oerbyhus den gemessenen Befehl, Erich für den Fall, dass der Versuch gewagt werden sollte, ihn gewaltsam zu befreien, im Gefängnisse zu ermorden; und als nun Karin die Bauern aufstachelt, ihrem guten Herrn zu Hülfe zu kommen, und dichte Haufen dem Rufe Karins folgen, wird der Befehl vollstreckt: Erich stirbt und fast gleichzeitig haucht Karin, von einer Kugel tödlich verwundet, ihr Leben aus.

Dies ist in kurzen Worten der Inhalt des Kruseschen Dramas, von welchem die nüchterne Nacherzählung

ebensowenig eine Vorstellung zu geben vermag wie eine musikalische Recension von der Wirkung eines orchestralen Satzes.

In der Charakteristik der handelnden Personen stelle ich Kruse geradezu in die erste Reihe der Dramatiker. Jede der Figuren, welche er schafft, ist wahr und gesund; und bis auf die kleinsten Episoden zeigt jede von ihnen einen originellen Zug, der sie zu einer scharf ausgeprägten Individualität macht. Der alte derbe Gustav Wasa, die liebe, herzgewinnende Karin und ihr Vater, der stramme Mons, der das Herz am rechten Flecke hat und den Kopf auch, der kluge, energische Göran Persson, der nichts mit den üblichen Theaterbösewichtern gemein hat, der in der That das Gute will und das Böse schafft, die Prinzen und Grossen des Reichs, die aristokratische Katharine — alles das sind lebende Wesen, denen wir ihr Dasein auch glauben; es sind keine mit Theaterfetzen behangene Puppen, es sind Menschen von Fleisch und Blut; sie declamiren nicht, sie sprechen; sie stellen kein Programm auf, sie handeln.

Am sorgfältigsten vom Dichter behandelt und für den Leser psychologisch am interessantesten ist König Erich selbst. Die Verdunkelung des Geistes zu völliger Nacht und die wiederkehrende Dämmerung, die endlich zur lichten Klarheit wird — das ist eine Aufgabe, an welche der dramatische Dichter, der sich des „Königs Lear" erinnert, nicht ohne Befangenheit herantreten wird. Kruse hat diese Aufgabe mit erstaunlichem Geschicke gelöst und nur deshalb lösen können, weil er ängstlich auf der Hut gewesen ist, jede Erinnerung an das englische Drama zu bannen. Während im „Lear" der Wahnsinn gewaltsam wie ein verheerendes Gewitter mit

Sturm und Braus hereinbricht, entwickelt er sich in „Erich“ langsam, fast unmerklich; Worte und Handlungen verirren sich ganz allmählich vom rechten Wege, den das Auge noch immer erblickt. Erich klagt zunächst über Schlaflosigkeit; als er sodann Göran erblickt, fasst er ihn heftig an:

„Du sollst mir wiedergeben, was Du mir
Geraubt hast, meiner Nächte süssen Schlaf.
Du schwarzer Rabe krächzest immer nur
„Verschwörung!“ in die Ohren mir. „Verschwörung!
Verschwörung!“ Kennst Du blos das Eine Wort?
Ist alle Welt denn gegen mich verschworen?

Dann bemächtigt sich seiner die Angst, die ihm die Kehle zusammenschnürt:

„Mir däucht, aus jeder dunkeln Ecke dringen
Verschwor'ne ein mit hochgeschwung'nem Dolch —

Das ist noch nicht Wahnsinn, es ist fieberhafte Erregung. Nun kommt aber in der That die Unglücksbotschaft: der Adel ist in Waffen aufgestanden, Johann zum Könige ausgerufen. Da ist das Mafs voll. Eine furchtbare Wuth erfasst Erich, und als er einen seiner angeblichen Feinde erblickt, stürzt er mit dem Dolch auf ihn ein. Aber auch dies ist keine motivlose Handlung, denn dieser Adlige, Nils Sture, ist gesetzlich zum Tode verurtheilt worden, und Erich hat ihn nicht begnadigt, hat ihm nur Frist gegönnt. Er selbst vermag das mörderische Werk nicht zu vollenden, er wirft den Dolch weg und lässt den Unglücklichen durch seine Trabanten niedermachen. Auch hier weiss man noch nicht, ob ein grausamer Feigling oder ein Wahnwitziger die schreckliche That vollbringt; da löst Ein Wort den Zweifel — der

erste Ausdruck des gestörten Geistes: „Die Leiche weg!“ ruft Erich:

„Da liegen ja zwei Todte, Herr des Himmels!
Erster Trabant.
Es liegt nur Einer da.
Erich.
Ich weiss nicht recht —
Ich sehe heut nicht gut. — Rasch! Fort mit ihm!“

Und nun nach der Wuth die Weichheit, die weinerliche Verzagtheit: er fällt nieder, fleht um Vergebung, und stürzt endlich unter unverständlichen Worten davon. Der Irrsinn ist ausgebrochen; und in diesem Zustande wird ihm der grässliche Blutbefehl abgetrotzt.

Das Alles scheint mir wahr und richtig zu sein; mich hat es bei der Lectüre tief ergriffen, und ich denke mir, dass die Darstellung dieser Rolle für einen bedeutenden Schauspieler überaus reizvoll sein muss. Dieser Zustand des Halbwahnsinns, in welchem die irre Handlung nach Motiven sucht und diese in an sich richtigen, vernünftigen Gedanken auch findet, muss bei talentvoller Darstellung auf der Bühne von grosser Wirkung sein. Und ebenso wirksam, nur in einem andern Sinne, ist die Rückkehr vom Irrsinn zum rechten Pfade der Vernunft. Ich halte diese Scene (2. Auftritt IV. Act) für die Perle der ganzen Dichtung. Bei dem Anblicke der Geliebten erwacht Erichs Geist, er erkennt Karin, und sie macht ihm liebevolle Vorwürfe wegen seiner Einbildungen:

„Seht Ihr, dass Ihr der König Erich seid
Und nicht der Kaiser Nero? Dummes Zeug!
Der ist vor tausend Jahren schon gestorben.“

Und Erich verbessert:

„Vor fünfzehnhundert Jahren!“

So einfach und rührend meldet sich die wiedergekehrte Vernunft an; ich finde die drei Worte: „vor fünfzehnhundert Jahren“ an dieser Stelle von ergreifender Poesie. Sie packen mich ganz anders als eine schöne Variation des beliebten Themas: „O Himmel, wie wird mir! die Nacht weicht, die Sonne strahlt wieder, es fällt mir wie Schuppen von den Augen, wo war ich und wo bin ich?“ — und wie man's sonst wohl zu hören pflegt.

In der Sprache des „König Erich“ zeigt Kruse dieselbe volle Kraft wie in der „Gräfin“. Kruse hasst das Pathos, und selbst dem übelwollenden Richter würde es schwer fallen, in „König Erich“ auch nur Eine Theaterphrase zu finden. Für derbe, volksthümlich gesunde, stramme Ausdrücke hat Kruse eine ganz besondere Vorliebe, und ich habe mich bei der Lectüre fast auf jeder Seite über eine starke, kräftige sprachliche Wendung erfreuen können. Bisweilen habe ich allerdings auch gestutzt und es schien mir, als liessen einige Ausdrücke und Bilder den rechten Geschmack vermissen. Gustav Wasa sollte sich nicht einen „alten Schweden“ nennen; mit dem Begriff „alter Schwede“ verbinden wir eben eine ganz eigenthümliche Bedeutung. „Er sieht aus wie Weh und Waddig“ finde ich geradezu hässlich, und die Frage: „Was ist Waddig?“ mit der darauf folgenden Erläuterung des interessanten Gegenstandes ruft in mir eine boshafte Heiterkeit hervor. „Ich komme auch nicht für die Langeweile“, „reif wie ein Rostocker Apfel“ „Mädchen sind auf Freien ja wie Hühnerhund' auf Wild“ — sind Wendungen, die mir nicht in den Stil der Tragödie zu passen scheinen. Ich würde diese und einige andere Seltsamkeiten entfernen; die Dichtung würde nicht darunter leiden.

Noch auf eine andere Eigenthümlichkeit möchte ich Kruse aufmerksam machen: seine Personen bedienen sich sehr häufig gewisser sprüchwörtlicher Redensarten und volksthümlicher Wendungen, die ich für specifisch dem deutschen Nationalgeiste entsprossene halte. Dadurch verliert das Drama die schwedische Localfarbe. „Rechten linken, Speck und Schinken" — kann ich mir beim besten Willen nicht von schwedischen Soldaten gesagt denken. Es ist möglich, dass derartige Ausdrücke auch in der mir völlig unbekannten schwedischen Sprache vorhanden sind; aber der Autor muss auch solche Richtigkeiten, welche nach allgemein verbreiteter Ansicht Irrthümer sind, vermeiden. Der Brauch ist eben ein Tyrann.

Dies letztere soll sich auch auf nachstehende Einzelheit beziehen: Erich spricht von Maria Stuart und sagt:

„Sie singt zur Laute ihre eig'nen Lieder"

Worauf Karin versetzt:

„Verbuhlte, wie man spricht."

Ich weiss nicht, ob die „verbuhlten Lieder" der Maria Stuart Gemeingut sind. Ich habe sie für eine Schiller'sche Erfindung gehalten und an seine Verse gedacht:

„Selbst ihre Laute ward ihr weggenommen.

Paulet.

Weil sie verbuhlte Lieder d'rauf gespielt."

— habe mich gefragt: wie kann Karin in Stockholm in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts einen sehr frappanten Ausdruck zur Charakteristik der Maria Stuart aus dem Schiller'schen Drama citiren? Das ist ein Anachronismus. Und dasselbe werden die meisten Leser mit mir sagen, selbst wenn der Ausdruck „verbuhlte Lieder"

schon von den Zeitgenossen der Stuart im nothwendigen Zusammenhange mit ihren Liebhabereien gebraucht wäre.

Das bekannte Lied:

„Ach, wie ist's möglich dann,
Dass ich Dich lassen kann."

habe ich immer für ein ziemlich modernes thüringisches Volkslied gehalten; und aus diesem Grunde scheint es mir nicht möglich zu sein, dass eine verliebte Schwedin im 16. Jahrhundert ihren Gefühlen durch dieses Lied Ausdruck giebt. Ich mache auch hier die Reserve, dass dies Lied möglicherweise schwedischen Ursprungs ist, aber auch in diesem Falle sollte es der Dichter nicht gebrauchen. Es ist bekannt,

„le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable."

Für die Bühnendichtung kommt es aber beträchtlich auf die Wahrscheinlichkeit an, und unter hundert gebildeten Zuschauern werden neunundneunzig der Ansicht sein, dass es gegen die Möglichkeit und Wahrheit verstösst, wenn Karin ein Liedchen singt, welches diese neunundneunzig für specifisch deutsch und modern halten.

Alles dies sind Kleinigkeiten, die sich mit ein paar Federstrichen beseitigen lassen, die mir den hohen Genuss an der Lectüre des Ganzen nicht verdorben haben, und die ich nur nebenher anführe.

Wer von der Kruse'schen Sprache reden will, wird sich nicht an diese Bagatellen halten, der wird ehrlicherweise constatiren müssen, dass in „König Erich" die glücklichsten Ausdrücke, die kernigsten Bilder in reichem Maſse enthalten sind, Wendungen, welche jene einfache Kraft und die Knappheit besitzen, die sie zu „geflügelten Worten" befähigen können. Ich führe hier auf's Gerathewohl nur einige wenige an:

„Ein König, däucht mir, sollte niemals spotten,
Weil man den Spott ihm nicht erwidern kann;“

die schlagende Uebersetzung des „*summum jus, summa injuria.*“

„Wer *nur* gerecht ist, der ist nicht gerecht“

die Sentenz:

„Wer überzeugt ist, überredet leicht“

dann:

„Wer sich schuldig fühlt,
Büsst willig seine Schuld mit Leiden ab.
Sie sind des Büssers härenes Gewand,
Das ihm nicht Schmerzen, sondern Wollust schafft.“

Man könnte die Zahl der Citate trefflicher Gedanken in trefflicher Form ohne Mühe sehr erheblich vermehren. Wie einfach, schön und wirksam ist z. B. das folgende: Göran dringt in Erich, das Todesurtheil, welches über des Königs Bruder, Johann, gesprochen ist, zu vollstrecken; Erich zerreisst das Urtheil mit den Worten:

„Das Alles war nur eine Förmlichkeit,
Seh' ich wie Kain aus?

Göran.

Herr, hütet euch,
Dass Ihr nicht Abel werdet.“

Es liegt auf der Hand, nicht wahr? Macht's nach! Um wenigstens Eine grössere Stelle im Zusammenhange mitzutheilen, lasse ich die Worte folgen, welche Erich in tiefer Gemüthserregung kurz vor dem Ausbruch des Wahnsinns spricht:

„Da fand ich eine Wache heute früh
Auf ihrem Posten ruhig eingeschlafen;
Ich hätt' ihn wecken und bestrafen sollen.
Allein der Schlaf, der meine Augen flieht,
Schien mir ein zu beneidenswerthes Glück. —

Es findet sonst doch Alles seine Ruhe,
Sogar der Ocean, zu wilder Wuth
Von Stürmen aufgepeitscht, beruhigt sich
Und athmet sanft, vom stillen Mond versilbert:
Ich bin ein ewig aufgeregtes Meer!
Ja, ich bin ruhelos wie Ahasver!"

Ueber die Frage der Aufführbarkeit hat selbst der erfahrenste Bühnentechniker nach der Lectüre eines Dramas kaum ein Urtheil. Die Klügsten täuschen sich. Einzelheiten, die bei der Lectüre gar nicht auffallen, erzielen auf der Bühne bisweilen eine mächtige Wirkung, und umgekehrt fallen Scenen, von denen man sich einen sichern Erfolg versprach, gänzlich ab. Der Dichter, der für die Bühne schreibt, giebt eben sein Werk völlig preis, er verliert die Gewalt darüber; einige zwanzig Individualitäten, die man Schauspieler nennt, bemächtigen sich seiner und machen damit gefälligst, was ihnen gut scheint und was sie zu leisten vermögen. Wer vermöchte da einen Erfolg mit Sicherheit vorherzusagen? Die ersten zwei Acte erscheinen mir vom Standpunkte des Regisseurs aus mancher Aenderungen zu bedürfen. Die letzten drei Acte dagegen machen nach der Lectüre auf mich den Eindruck, als ob sie auch in ihrer jetzigen Gestalt von der Bühne herab wirken, und wenn dies zutrifft, natürlich noch viel bedeutender wirken müssten, als bei der Lectüre. Eines steht für mich ausser Frage: dass es eine intelligente und bedeutende Direction reizen müsste, das Stück einzustudiren — mit Liebe und Sorgfalt, gerade als ob es sich um ein Ballet handelte. Kruses „König Erich" ist ohne Zweifel ein interessantes dramatisches Gedicht; ein guter Director würde in ihm auch das Material zu einem interessanten Bühnendrama vorfinden. Ob es Erfolg haben würde? — Wer kann's wissen!

II.

„Wullenwever".

Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Der Versuch, den das Kgl. Schauspielhaus — im October 1872 — mit der Aufführung eines andern Kruse'schen Dramas „Wullenwever" gemacht, hat wiederum den Beweis geliefert für die unberechenbare Verschiedenheit der Wirkung, welche ein und dasselbe Werk bei der Lectüre und in der Darstellung auf der Bühne hervorruft. Mit sichtlicher Theilnahme kam das Berliner Publicum dem neuen Werke entgegen; das Interesse an dem Verfasser hatte bei der ersten Vorstellung das Haus bis auf den letzten Platz gefüllt. Man durfte in der That von dem Dichter der „Gräfin" und des „König Erich", der nach einer vierteljahrhundertlangen Thätigkeit als hervorragender Publicist im reifen Alter unter die Dramatiker geht und nun eine erstaunliche Fruchtbarkeit zeigt — vier grosse Trauerspiele von ihm sind bereits gedruckt, und indiscreterweise will ich hinzufügen, dass neue fünfactige Tragödien im Manuscript längst vollendet sind —, man durfte von Heinrich Kruse eine originelle, auf eigenem Boden erwachsene Arbeit erwarten, die mehr oder minder gelungen sein mochte, aber jedenfalls zur Discussion herausfordern würde; und ein solches Schauspiel lässt sich unser Publicum nicht entgehen. Wenn ich eines der noch nicht dargestellten Kruse'schen Dramen zur Aufführung hätte bestimmen sollen, so würde ich mich entschieden für „König Erich" erklärt haben. Meines Erachtens steht „König Erich" sowohl an stofflichem

Interesse als auch in der dichterischen Ausführung weit über „Wullenwever". Aber es ist ja möglich, dass gewichtige Gründe vorhanden waren, welche vorläufig von der Aufführung des „Erich" absehen liessen; vielleicht glaubte man, dass die Aufführung des Koberstein'schen „Erich XIV." die Wirkung der Kruse'schen Dichtung, welche den gleichen Stoff behandelt, schädigen würde; vielleicht auch war ein vorsichtiger Lector zur Stelle, der die oberste Leitung ganz gehorsamst darauf aufmerksam machte, dass in dem Kruse'schen Drama etwas ungenirt mit einer geheiligten Majestät umgesprungen wird, und dass sogar ein regierender Fürst sich so weit vergisst, mit einer Bürgerlichen, noch dazu der Tochter eines Gefreiten der Leibwache, ein zärtliches Verhältniss anzuspinnen und diese Bürgerliche wider alle Regeln der Etikette zu seiner rechtmässigen Gemahlin zu erheben. Man hat sich für „Wullenwever" entschieden. Dies Trauerspiel sagt meinem Geschmacke unter den Kruse'schen Dramen am wenigsten zu.

Ich gestehe meine Schwäche, dass ich für die Dramatisirung von stadtgeschichtlichen Episoden nicht besonders inclinire. Die Ereignisse der Gegenwart haben uns vielleicht den Geschmack daran verdorben, haben uns daran gewöhnt, mit grösseren Factoren zu rechnen. Die Geschicke eines relativ kleinen Gemeinwesens, so machtvoll dasselbe in der Vergangenheit auch gewesen sein mag, sind nicht mehr im Stande, uns zu erwärmen.

Um mit unserer vollen Theilnahme den Verwickelungen des Dramas zu folgen, bedürfen wir entweder der grossartigen Operation mit den wuchtigen Massen eines starken Reichs oder der Beschränkung auf den

engeren Kreis einer kleinen Gesellschaft, auf die Familie die gar keine geschichtlichen Prätensionen erhebt; das Mittelding ermangelt des dramatischen Reizes. Möglich, dass unsere frivole Zeit, welche stolze Gemeinwesen mit unbarmherziger Faust zertrümmert hat, unsere Apathie ähnlich gearteten Vorfällen auf der Bühne gegenüber verschuldet. Wir alle, die wir den gewaltsamen Untergang der letzten selbstständigen Städte oder deren allmähliches und schweigsames Aufgehen in die grosse Uniformität des Nordbundes, respective des Deutschen Reichs mit erlebt haben, — je nach der politischen Parteifärbung mit Begeisterung oder unter fruchtlosen Protesten, aber fast ausnahmelos mit trocknem Auge, — wir können unmöglich eine rechte Theilnahme empfinden für die Unannehmlichkeiten und Bedrängnisse des alten Lübeck. Es ergreift uns nicht, wenn wir hören, dass Dänemark das Recht der Hansa verletzt und die schwer erworbnen Briefe frech zerreisst. All' den Einzelheiten, welche den Lübecker Patrioten des 16. Jahrhunderts mit Begeisterung, mit Zorn, mit Stolz oder mit Scham erfüllen, stehen wir mehr oder minder kühl gegenüber.

Und das ist das Schlimme an dem Wullenwever, dass er nur als Staatsmann vor uns erscheint, dass alle seine Erregungen und Leidenschaften aus der Liebe für sein recht engeres Vaterland entspringen, und dass dies engere Vaterland für ihn die allgemeine Sache ist. Diese Staatsabstracta, die keinem der beiden Geschlechter anzugehören scheinen, sind überhaupt nicht recht dramatisch. Um zu ergreifen, um zu rühren, muss der Held Sohn, Gatte, Vater, Bruder sein, muss „menschlich fühlen, menschlich handeln", muss uns, weniger gross-

artigen und weniger entsagenden Naturen, menschlich nahe gebracht werden. Dadurch gewinnt der Sohn der Volumnia unsere tiefe Sympathie. Auch Kruse hat das gefühlt; er hat es angedeutet aber nicht genügend ausgeführt. Diejenigen Scenen, in welchen Wullenwever nicht Patriot, sondern Bruder und Freund ist, sind leider die episodischen; gleichwohl werden wir gerade durch diese am meisten gefasst; und die Unterredungen mit seiner Schwester, besonders aber die herrlichen Scenen mit Marcus Meyer (Schluss des 4. Actes) und dem alten Diener Dietrich im letzten Aufzuge sind, wenn auch nicht die bedeutendsten, so doch jedenfalls die gelungensten und wirksamsten des ganzen Trauerspiels. Da verstehen wir Wullenwever; da begreifen wir, dass unser Herz für ihn schlagen könnte, wenn ihm etwas Menschliches zustiesse, wenn ihm meinetwegen eine Tochter entehrt, ein Weib entführt würde; die Sympathie für seine *politischen* Gefühle aber wird doch nur auf sehr mangelhafte und künstliche Weise erregt. Der Sundzoll ist kein tragisches Moment; und wir begreifen nicht, weshalb Wullenwever ausser sich geräth, weil der Sundzoll nicht erlassen wird.

Im Uebrigen bekundet das Stück wiederum grosse dichterische Eigenschaften: es ist trotz aller Mängel das Werk eines kräftigen und selbstständigen poetischen Talentes. Auch hier ist die Sprache kernig, warm und flott, die Verse sind gut gebaut und gewähren durch die eingestreuten Sprüche behaglicher Weisheit eine eigenthümliche Anregung. Oft wird man durch eine seltene Energie im Ausdruck angenehm überrascht; und die Kruse'schen Bilder wirken um so frappanter, als sie fast ohne Ausnahme dem Nächstliegenden entnommen sind.

Ausser in der Sprache zeigt sich die bedeutende dichterische Begabung Heinrich Kruses vor allem in der kräftigen Zeichnung der Charaktere. In erster Reihe ist da Marcus Meyer zu nennen. Es ist der Typus des mittelalterlichen Hanseaten, eine Faust von Eisen und ein Herz von Gold, mit starker Liebe aber noch stärkerem Stolz, leichtlebig und dabei doch von hanseatischem Kaufmannssinn angehaucht — denn die Schätze der Frau Lunte lassen ihn nicht ganz ungerührt, — dabei ein hingebender, opferbereiter Freund. Je mehr man über den Charakter nachdenkt, desto mehr bewundert man diese dichterische Schöpfung. Es ist schwer, fast unmöglich, ihn mit kurzen Worten zu schildern. Bei der Erwähnung der einen Eigenschaft erinnert man sich gleich einer andern widersprechenden, und doch ist der ganze Charakter einheitlich und menschlich wahr.

Weniger originell, aber ergreifend ist der anhängliche alte Diener Dietrich. Auch die mittelalterliche Xanthippe, Frau Lunte, deren Name dem Verfasser die Veranlassung zu einem etwas wohlfeilen Wortwitze bietet:

„Da kommt die Lunte, die dein Herz entzündet" —

und der conservative Patricier Brömse, der mir aus der Seele sprach, als er die wohlaufzuwerfende Frage an den gestürzten Bürgermeister richtet:

„Könnt Ihr nicht stille sitzen, Wullenwever?" —

sind treffliche lebenswahre Gestalten. An Lebenswahrheit fehlt es auch nicht der Schwester Wullenwevers und dem Secretär Dr. Oldendorp; aber meinem persönlichen Gefühle stehen sie ferner. Ich habe für Frauen, deren Herz *nur* treue Schwesterliebe widmet, und die verlangen, dass man von ihnen keine andere Liebe

fordern soll, — denn es macht ihnen Schmerz, — kein rechtes Verständniss; und gerade das macht mir den Marcus Meyer so werth, dass er sich nicht wie Toggenburg hinsetzt und hochvergnügt ist, wenn er das Fenster der verschmähenden Geliebten klingen hört. Meta Wullenwever, welche aus reiner schwesterlicher Liebe der Neigung ihres Herzens entsagt, ist mir viel zu verehrungswürdig, als dass sich sie lieb haben könnte. Dr. Oldendorp ist ein Gemisch von Brackenburg und Jago. Der Charakter würde stärker sein, wenn ihn die verschmähte Liebe allein zum Verrath an Wullenwever triebe; dass die gemeine Geldgier als weiteres Motiv hinzukommt, schwächt ihn entschieden ab, namentlich die Geldgier, die noch nach dem Mehr oder Minder der Verkaufssumme fragt.

Eigenthümlich ist in diesem Drama Karl V. aufgefasst — alt und gebrechlich im kräftigsten Mannesalter, der anticipirte Pilgrim von St. Just. Diese etwas schiefe dichterische Auffassung hat den Darsteller zu einem ziemlich starken Versehen veranlasst: er stellte den jungen Kaiser als Greis dar. Ausserdem ist es eine Eigenthümlichkeit dieses Schauspielers, dass er, je höher er in der theatralischen Dignität steigt, desto undeutlicher spricht. Zu den gelungenen Charakterköpfen ist ferner der übermüthige Patricier Lambert von Dahlen zu zählen. Die Herren von Holstein, Braunschweig und Oldenburg sind nur flüchtig aber gut skizzirt; sie wurden leider weniger gut gegeben. Der Holsteiner sprach viel zu schön, der Braunschweiger bei allem Kraftaufwande zu unverständlich und der Oldenburger hatte die eigenthümliche Angewohnheit, wenn er das Wort an eine rechts stehende Person richtete, den Kopf nach links zu

drehen. Das mag in Oldenburg wohl vorkommen, aber es ist nicht hübsch.

Die beiden Geistlichen, Campeggio und der Bischof von Lübeck veranschaulichen gewissermafsen die beiden Strömungen innerhalb des katholischen Episkopats, die sich in unserer Zeit noch schärfer geschieden haben und für welche die Gegenwart anschauliche Parallelen aufstellen kann: der streitbare Agitator Campeggio ist ein Ketteler des 16. Jahrhunderts; der Bischof von Lübeck, dessen oppositionelle Velleitäten gegen Rom schliesslich mit dem Gewissen einschlafen, und der weniger aus Heuchelei als aus Schwäche mit Tartuffe sagt:

„il est avec le ciel des accomodements —“

hat in Hefele von Rottenburg sein Seitenstück.

Wie man sieht, sind all' die zahlreichen Figuren, welche Kruse für sein Drama verwendet, in der Charakteristik anregend und fesselnd: es sind Gestalten aus Fleisch und Knochen, wie sie in solcher Fülle und Verschiedenartigkeit nur ein wahrer Dichter zu schaffen weiss. Aber, so hoch die poetische Begabung Kruses im Allgemeinen zu stellen ist, so berechtigte Einwände lassen sich gegen den Dramatiker im Speciellen erheben. In der Technik des Dramas hat Kruse noch mancherlei zu lernen. Es überkommt einen das Gefühl des Verdrusses und des Bedauerns, wenn man nach Frankreich hinüberblickt, wenn man sieht, wie dort Leute, die als Dichter nicht werth sind, Kruse die Schuhriemen zu lösen, blos durch die Beherrschung der dramatischen Technik Stücke aufzimmern von einer grossartigen theatralischen Wirkung. Hätte doch Kruse nur einen Bruchtheil von der französischen Fertigkeit in der Mache! Aber darauf scheint er gar keinen Werth zu legen. Er glaubt, der innere

TAYLOR IA

Gehalt der Dichtung sei hinreichend, und auf die Aeusserlichkeiten sei nicht viel zu geben. Das ist ein Irrthum, denn die Bühne wirkt wesentlich durch das Aeusserliche. Die Schönheit der Dichtung kann das Interesse erregen; wenn der Dichter Glück hat, kann sie es auch auf der Höhe erhalten. Aber die Steigerung des Interesses, die Grundbedingung jedes soliden Theatererfolgs, ist nur durch die Steigerung der Handlung zu erzielen, und man hat Unrecht, das etwas wegwerfend als einfache „Mache" zu bezeichnen. Die Technik des Dramas giebt darüber allerdings Anweisungen; wer aber diese Anweisungen zu befolgen im Stande sein soll, bedarf dazu einer besondern dichterischen Qualität; und gerade diese ist es, welche den Dramatiker ausmacht. Die Franzosen besitzen gewöhnlich *nur* diese, und das hat die Veranlassung zu dem gegen sie erhobenen Vorwurfe gegeben, dass sie blos geschickte „Macher" seien. Wir Deutsche besitzen dagegen alle möglichen anderen poetischen Specialitäten, gerade diese aber nicht.

So haben wir auch in Kruse einen ausgezeichneten Dichter von Dramen, aber keinen Theaterdichter. Sein „Wullenwever" ist kein historisches Drama, sondern dramatisirte Historie. Die Handlung schreitet auf demselben Niveau fort und endet in dem Augenblicke, da es dem unerforschlichen Rathschlusse des Dichters gefällt, den Helden vom Leben abzuberufen. Die aufsteigende Richtung, welche zu dem Höhepunkt führt, der den Sturz und den Untergang des Helden bedingt, ist nicht wahrzunehmen. Die französischen Dramatiker verstehen es, nicht nur die Handlung im Grossen und Ganzen zum Culminationspunkt hinaufzuführen und in retardirender Senkung zum Ausgang herabzuleiten, — sie beobachten

das Gesetz der Ascension und Descension für jeden Act, ja für jede Scene; und die Wirkung, die sie damit erzielen, ist bekannt. — Im Schauspielerjargon heisst es: die Franzosen können „Actschlüsse" und „Abgänge" machen. In dieser Kunst ist Kruse noch Noviz. Fast geflissentlich verdirbt er sich die Wirkung am Ende der Scenen.

„Wullenwever" krankt aber auch an einem innern Uebel. Während der ersten vier Acte erweckt der Dichter unser Interesse für seinen Helden ausschliesslich als Staatsmann und Lübecker Patrioten; von seinem Glauben ist nur ganz nebenbei die Rede, und kein Zuschauer hat eine Ahnung davon, dass der Held als protestantischer Märtyrer untergehen werde. Wullenwever interessirt uns nur in soweit, als er mit den Patriciern und Dänen im Hader liegt; der Glaubensmann ist uns während der ersten vier Acte ganz gleichgültig. Und doch soll gerade der Tod des gläubigen Protestanten im letzten Acte uns rühren und erschüttern. Dazu fehlen alle Voraussetzungen.

Bei der Darstellung wirkte der Ortswechsel in Lübeck, Brüssel, Braunschweig u. s. w. vor allem deshalb abkühlend, weil beim Beginn der respectiven Verwandlungen in dem Dialoge die Angaben über den neuen Ort der Handlung fehlen; der Zuschauer kann sich nicht gleich orientiren und erst nach geraumer Zeit erfährt er, dass er der Dichtung auf einen Schauplatz folgen musste, der seiner Vorstellung ganz fern lag. Dadurch wird vieles unverständlich. Einige orientirende Zusätze wären entschieden bei jedem Scenenwechsel anzurathen.

JOSEF WEILEN.

I.

„Der neue Achilles".

Schauspiel in drei Aufzügen.

Der neue Achilles ist weder neu noch Achilles. Es ist Montecuculi, der berühmte Montecuculi, der den meisten Leuten von heute vollständig gleichgültig ist. Das Weilen'sche Schauspiel ist nach den drei üblichen Schamvorstellungen des Königl. Schauspielhauses bestattet worden; ich glaube nicht, dass es zu neuem Leben erwachen wird*). Von einer Besprechung des Stückes muss man daher absehen; hier der Nachruf.

Montecuculi ist am Hofe von Wien schlecht behandelt worden, er hat dem undankbaren Vaterlande den Rücken gewandt und in Rom sich niedergelassen, wo er durch die Reize der Königin Christine und die Ränke der Jesuiten gefesselt wird. Es handelt sich nun für Wien darum, Montecuculi zur Rückkehr zu bewegen. Um diese delicate Mission zu erfüllen, wird der dummste Mensch im österreichischen Gesammtstaate ausgesucht; und ihm wird, da er natürlich nichts ausrichtet, später

*) Leider richtig prophezeit.

ein jugendlicher Rittmeister nachgeschickt, der durch die „geliebten Farben“ seines Regiments, — es ist Citronenvogelgelb — auf das Gemüth des Feldherrn einen ausserordentlichen Eindruck ausübt. Jedesmal, wenn Montecuculi die ihm angethane Schmach vergessen und sich des Vaterlandes in Gefahr annehmen will, beschwören die Jesuiten das Gespenst eines angeblich von Montecuculi ermordeten Grafen Manzani herauf, bei dessen blutendem Leichnam der General einst geschworen, fürder niemals wieder ein schneidiges oder spitziges Instrument in die Hand zu nehmen. Manzani ist nämlich im Turnier von Montecuculi durch einen unglücklichen Zufall anscheinend getödtet worden. In einer sonderbaren Verwirrung aller juristischen Begriffe hält der General diese bedauerliche Tödtung aus Fahrlässigkeit für Mord; und der Schatten des vorgeblich Ermordeten, der glücklicherweise nicht einmal auf fahrlässige Weise getödtet ist, verfolgt ihn auf Schritt und Tritt. Mit dem Schwure, nie wieder eine Waffe zu ergreifen, lässt es sich der eidlustige Soldat allein nicht genügen: er schwört auch noch der Königin Christine, nie von ihrer Seite zu weichen. Die Lösung wird dadurch herbeigeführt, dass der erste Schwur durch das Wiedererscheinen des leibhaftigen Manzani hinfällig wird, und dass Christine ihn des zweiten Schwurs entbindet: „Zieh hin in Frieden“, ruft sie aus. Montecuculi zieht in den Krieg.

Das Stück ist von einer unheimlich fröstelnden Kälte, leblos und öde. Keine der handelnden Personen interessirt uns. Gleich Montecuculis Auftreten wirkt unabsichtlich komisch und bringt ihn von vornherein um die Sympathie der Zuschauer. Er sucht den Diplomaten auf, der ihn nach Wien zurückbringen soll. Statt einer

würdigen Erklärung beginnt dieser Schwärmer mit einer wunderlichen Declamation über Leichen und Blutströme und geberdet sich wie ein strebsamer Handlungsbeflissener auf dem Liebhabertheater. Bei einer Antrittsvisite pflegt man doch nicht, noch ehe man sich gesetzt hat, über Achill und Patroklos, Hector und andere Helden der Iliade grosse Reden zu halten. Später entwirft er einen Schlachtplan, der in ganz auffallender Weise an die „Grossherzogin von Gerolstein" erinnert. Wie General Bumbum sein Heer in drei Armeen theilt, von denen die eine links, die andere in der Mitte, die dritte rechts vorrückt, so sagt (ungefähr *wörtlich*, ich citire aus dem Gedächtniss) auch Montecuculi: „Ich dringe vor, dann drücke ich den Feind zusammen, rechts und links hauen meine Reiter drein, und mit Gottes Hülfe wäre der Sieg errungen". Sogar der bewusste „Säbel, den einst mein Vater trug" kommt vor. Dagegen fehlt zu meiner nicht geringen Enttäuschung das Einzige, was mir von Montecuculi ohne Nachschlagebuch gegenwärtig war, — das bekannte Wort: „Zum Kriegführen gehört dreierlei, nämlich Geld, Geld und abermals Geld". Darauf wartete ich drei Acte lang vergeblich; — selbst die geringe Genugthuung, dies liebgewordene Citat zu hören, ward mir versagt.

Der Diplomat Mathei ist die schablonenhafte Caricatur, welche man aus „Zar und Zimmermann" kennt. Seine Komik ist erstaunlich wohlfeil, und gerade wie van Bett sich „seines Augs wie ein *flambeau*" rühmt, glaubt auch der gute Mathei, dass er komisch sei, wenn er ganz unmotivirt mit französischen Brocken um sich wirft, von einer „*mission* von höchster *importance*" und der „*occasion*, sich auszuzeichnen" spricht; meint, er sei

witzig, wenn er die altgriechischen Begriffe mit modernen Ausdrücken bezeichnet, demgemäss von den „Rekruten“ vor Troja, von der „Excellenz“ Odysseus und dergleichen redet.

Am besten scheint der jugendliche Rittmeister Wolffen gezeichnet zu sein, der wenigstens durch die Darstellung Lebensfeuer erhielt. Aber auch in dieser Rolle kommen ganz unbegreifliche Sachen vor.

Wolffen sucht Montecuculi um jeden Preis zu sprechen; zu seiner Freude erfährt er, dass der General in wenigen Minuten, in dasselbe Zimmer, in welchem er sich aufhält, eintreten werde. Montecuculi wird in der That gemeldet.

„Lassen Sie mich zu ihm!“ ruft Wolffen begeistert aus, „zu meinem General!“

„Sie verderben Alles!“ beschwichtigt Mathei, „treten Sie beiseite!“

„Nein, ich muss zu ihm!“ wiederholt Wolffen und stürzt — ihm aus dem Wege in das Nebenzimmer, während Montecuculi eintritt.

Wirkt das schon merkwürdig, so ist das Wiedereintreten Wolffens geradezu lächerlich. Wolffen, der der Vorsicht halber ohne Zweifel stets ein Handköfferchen bei sich trägt, macht nämlich im Nebenzimmer des ihm bis dahin völlig unbekannten Diplomaten gründlich Toilette: im dunkeln Reiseanzug ist er hineingestürzt, in der citronenvogelgelben Uniform des Regiments Montecuculi stürzt er wieder heraus. Er muss, wie gesagt, ein Köfferchen haben, sonst ist dieser Toilettenwechsel räthselhaft wie das ganze Stück. In einem ernsten Schauspiel überschreitet das die weitest gezogenen Grenzen der dramatischen Licenz.

Die übrigen Personen sind kaum der Rede werth. Diese betrübte Königin, die mit *Christina rex*, der männlich-kraftvollen Tochter eines starken Helden, nur den Namen gemein hat, dieser Jesuit mit den verbrauchten Auseinandersetzungen über die vortreffliche Organisation des Ordens, dieser gedungene Bandit mit dem leisen Tritt und dem rollenden Auge, diese treue Braut, die aus reiner Liebe in die kleidsame Tracht eines Pagen sich entkleidet, dieser unglückliche Graf Manzani, der beständig verfolgt wird und gerettet zu werden unablässig verlangt — alle diese Figuren sind unbedeutend oder verzeichnet, oder unbedeutend und verzeichnet. Kurzum — es thut mit leid, dies aussprechen zu müssen — Weilen hat mit dem „neuen Achill" einen Fehlgriff gethan, und der Verfasser von „Tristan" muss sich's gefallen lassen, dass man ihm diese unangenehme Wahrheit nicht vorenthält.

II.

„Dolores".

Drama in fünf Acten.

„Infandos, regina, jubes renovare dolores."

Es war im Jahre 1500 und so und so viel. Damals lebte bekanntlich in der spanischen Stadt Burgos ein edler Mann, welcher zur hochansehnlichen Familie der Aquilar gehörte und Don Pedro Nunnez hiess. Denn seine Frau war eine geborne Aquilar und führte den Namen Dolores. Aber eines Tages starb auch diese. Und das geschah unter ganz auffälligen Umständen. Sie hatte bisher nicht die geringsten Symptome einer

ernsten Krankheit gezeigt. Sie war zwar immer etwas still und in sich gekehrt; aber, du lieber Gott, daran stirbt man doch nicht immer gleich. Eines Tages war sie doch unmittelbar todt und in ihrer erstarrten Hand fand der Gatte, Don Pedro Nunnez, einen zerknitterten Zettel, welcher die Aufschrift trug: „Ich lebe, ich komme Rechenschaft zu fordern für Deine Untreue". Anonym; eine unbekannte Handschrift. — Dolores aber ward begraben.

Nun ist schon oft der Satz ausgesprochen worden: „Es ist eine Schändlichkeit, anonyme Zettel zu schreiben, die man nicht unterzeichnet". Und die Richtigkeit dieses tiefen Sinnspruches erfährt der Gatte durch seine Leiden. Wer ist der Mann, der lebt und Rechenschaft fordert? Wer hat das Recht, der verstorbenen Dolores Untreue vorzuwerfen? Diese Fragen, welche Don Pedro Nunnez sich stellt, bleiben unbeantwortet.

Auch Benita, welche eine vertraute Dienerin der Dolores gewesen war und sich später mit einem sehr aufgeregten Afrikaner, ich vermuthe: einem Mauren, verheirathet hat, kann darüber keine Auskunft geben. Wir sehen, wie in einer der ersten Scenen des Stücks dieser Fezer oder Marokkaner, welcher Hernando Aben-Fara heisst, wüthend in das Prunkgemach des Don Pedro stürzt und — anstatt dort hinausgeworfen zu werden, die gotteslästerlichsten Reden führen darf, die ihn in einem civilisirteren Jahrhundert unzweifelhaft in einen ernsthaften Conflict mit §. 166 des Strafgesetzbuchs bringen würden. Er spricht in sehr starken Ausdrücken von einem glühenden Dunst, der ihm zu Kopf steigt, und will seine Frau tödten; oder, unter Annahme mildernder Umstände, wenigstens ein bischen prügeln.

Weshalb, weiss ich nicht mehr; habe es auch nie gewusst. Don Pedro lässt den Mauren eine geraume Zeit lang rasen. Schliesslich reisst aber selbst dem altcastilianischen Granden die Geduld. „Noch ein Wort — und ich übergebe Dich der Inquisition!"

Die Drohung wirkt grossartig. Hernando verspricht in der demüthigsten Weise, nie wieder unartig zu sein; er will beten, fasten, ein guter Ehemann sein — alles mögliche! Nur nicht gleich brennen! Er kann die Hitze nicht vertragen.

„Schön", sagt Peter Nunnez, „halte, was Du mir versprochen, sonst — —!" Darauf geht der Maure mit seiner Gattin ab.

Nunnez aber bleibt.

Da betritt ein anderer edler Spanier die Bühne, welcher Don Alonso de Castillo heisst. Don Alonso hat seit fünf oder sechs Jahren die heimatliche Erde nicht gestampft; er war draussen, in Indien. Auch er ist sehr aufgeregt. Er will, wie er in einem Monologe verräth, den Dolch zücken und ihn tief einbohren in die Eingeweide des Don Pedro Nunnez, ohne dass man vorläufig sagen könnte, weshalb. Aber er zückt den Dolch nicht und bohrt ihn nirgendwo ein; sondern er bittet Don Pedro höflich, ihm ein wichtiges Familiendocument, welches dieser aufbewahrt hatte, zuzustellen. Don Pedro erfüllt Don Alonsos Bitte und, da er ein ordentlicher Mann ist, ersucht er diesen um eine Quittung. Während Don Alonso schreibt, fällt Don Pedros Blick auf den verhängnissvollen Zettel, welchen er den erstarrten Fingern der Dolores einst entrissen hatte; und Don Pedros Schmerz findet darin neue Nahrung. „O könnt ich fassen und halten ihn", sagt der alt-

castilianische Wittwer, „jenen Menschen, der diese verruchten Zeilen geschrieben!“ — Währenddem schreibt aber, wie gesagt, Don Alonso; und das Publicum geräth dabei in grosse Aufregung, denn mit jener Feinfühligkeit, welche es auszeichnet, sagt es sich: „O weh, jetzt naht sich das Malhör! Wenn Alonso schreibt und Pedro einen Mann, der geschrieben hat, sucht, so wird Alonso wohl der sein, den Pedro sucht. Und das wird sich gleich durch die Vergleichung der beiden Handschriften bis zur Evidenz feststellen lassen. Denn mir, Publicum, wird man nicht weiss machen, dass Josef Weilen, blos um die Ordnungsliebe des Don Pedro zu charakterisiren, Don Alonso quittiren lässt. Ich weiss Bescheid! Deshalb war Alonso auch so wüthend gegen Pedro! Jawohl! Ich weiss Bescheid! Es geht los!“

Nachdem Alonso die Quittung ausgestellt hat, verlässt er das Prunkgemach und Don Pedro bleibt allein. Er benutzt diesen Anlass, um über sein Verhältniss zu Dolores laut zu meditiren. „Sie war mich doch treu?“ sagte der Darsteller, welcher den Accusativ in sein Herz geschlossen hatte. „Gewiss! Aber weshalb stehen auf jenem Zettel jene Worte, welche auf intime Beziehungen zu einem Andern hinzudeuten scheinen? Kriechst du wieder an mich heran, zweiköpfige Schlange, Zweifel? Ich will dich zertreten wie einen Basilisk“ (auch wenn dieser letztere nur einen Kopf haben sollte)! Und nun geschieht, was das ahnungsvolle Publicum vorhergesehen: er wirft einen Blick auf die Quittung: „O Gott, diese Züge! Es ist ja nicht möglich! Und doch? Ja, träume ich denn? Nein, nein, die Sache stimmt! Sie kann aber nicht stimmen. . . . Ich werde sie untersuchen, und wehe, wenn —!“

Im zweiten Acte befinden wir uns in einem einfachen Zimmer. Dort steht eine tiefverschleierte schwarze Dame, sie ist allein und wird vom Publicum mit Beifall empfangen. Daraus ergiebt sich, dass dies Fräulein Friederike Bognar ist und der Zettel belehrt uns, dass sie in diesem Stücke die Rolle der Estrella, der Gattin Don Alonsos, spielt. Bemerkt sei noch, dass man Estrella „Estrelja" auszusprechen hat.

Da sie, wie schon bemerkt, allein ist, so sagt sie: „ich bin allein"; und sie fährt fort: „den Schleier werf ich ab" — was sie denn auch wirklich thut.

Sie erzählt uns, dass sie schon zweimal todt war und dennoch lebt. Auch sie befindet sich, wie alle Personen des Dramas, im Zustande grosser Aufgeregtheit; und deswegen kann es ihr auch passiren, dass sie sich einmal verspricht und uns überzeugen will, dass die Wogen im Dativ „um ihr" gerast hätten, wahrscheinlich um in sinniger Weise ihre Antipathie gegen den obenerwähnten Liebhaber des Accusatives zu markiren.

Estrella hat Benita, der todten Dolores Dienerin, zu sich beschieden, und Benita kommt. Aus dem Zwiegespräch erkennen wir auf der Stelle, dass hier eine ganz verwickelte Geschichte vorliegt, denn diese Estrella ist ganz unzweifelhaft — und wenn der Zettel zehnmal das Gegentheil behauptet — diese Estrella ist ganz gewiss Dolores, und Dolores ist gar nicht todt, sondern sie lebt. Weshalb nähme denn sonst Estrella an den Geschicken des Kindes der Dolores ein so auffallendes Interesse? Und weshalb würde sie sonst in der spanischen Hitze mit dem dichten Schleier ihre Züge verhüllen? Ein Gelübde, sagt Estrella. Jawohl, das kennen wir! Das sind Ausreden!

Estrella äussert in den unvorsichtigsten Worten ihr dringendes Verlangen, die kleine Ines Nunnez, das Kind der Dolores, zu sehen; und sie thut das mit solcher Leidenschaftlichkeit, dass Benita grosse Augen und die Bemerkung macht: ihre Stimme habe mit der der Dolores eine auffallende Klangverwandtschaft, auch die Figur gleiche derjenigen der verstorbenen Herrin. Estrella wird verwirrt und sagt auf gut österreichisch: „Wir waren sehr uns ähnlich". Aber dem Verlangen, Ines Nunnez zu sehen, kann so leicht nicht entsprochen werden. Benita ruft ihren wilden Gatten, den Afrikaner, und Estrella bietet dem leidenschaftlichen Manne eine grosse Summe, wenn er die Zusammenkunft ermöglicht. Und da zeigt sich so recht die schlechte Natur dieses Menschen. „Geld soll ich haben? viel Geld? Ich bringe sie zur Stelle, und wenn sie sich sträubt, so morde ich sie!"

Damit ist nun aber Estrellan ganz und gar nicht gedient. Und es geht ja schliesslich auch auf andere Weise. Heute ist nämlich Dolores' Todtestag. Don Pedro und alle Anverwandten und Diener sind in der Kirche und beten für die Seele der angeblich Verblichenen. Das Haus ist nur von einem alten Diener bewacht, und diesen nimmt der Afrikaner auf sich. — Estrella, Benita und der Maure gehen also links ab.

Gleichzeitig tritt rechts Don Alonso auf. „Wo ist Estrella?" fragt er seinen Diener, der gleichfalls ein Afrikaner ist und also auch nicht deutsch sprechen kann. Der Dichter hat ihm daher jene eigenthümliche Ausdrucksweise in beständigen Infinitiven in den Mund gelegt, welche eine berechtigte Eigenthümlichkeit der schwarzen und schwärzlichen Racen zu sein scheint:

„Herrin nicht da sein", antwortet der Diener. Alonso wird noch aufgeregter, als er schon war. Der Diener erzählt: „Böser Mann mit Frauchen Benita hier gewesen sein, Herrin gehen wollen, durchaus gehen wollen, treuen Dieners Warnung nicht beherzigen, — fort!" Da wir das gesehen haben, so verstehen wir den Bericht. In grosser Aufregung stürzt Alonso davon.

Das zweite Bild des zweiten Actes führt uns wieder in das Prunkgemach Don Pedros. Hernando entfernt den Diener und Benita die Wächterin. Dolores tritt auf — ich nenne sie jetzt Dolores, denn die Verheimlichung ihres Namens hat ja doch keinen Zweck mehr. Dolores ist nun erst recht aufgeregt; das kann man sich denken. Seit fünf Jahren ist sie nicht zu Hause gewesen, im Sarge hat sie diese Wohnung verlassen, seit fünf Jahren hat sie ihr Kind nicht gesehen. Und nun befindet sie sich auf einmal wieder in ihrer früheren Umgebung, sie erblickt das Bild ihres alten Vaters — und

„Jeder Seufzer, den ich ausgestöhnt,
Löst von den Wänden sich . . ."

Benita berichtet ihr, dass die Wärterin entfernt sei. Dolores eilt in das Nebenzimmer, um ihr Kind zu sehen. Wie sie sich dabei benimmt, erfahren wir aus dem Berichte der Benita, welche auf der Bühne bleibt und über die Vorgänge im Nebenzimmer das Nähere mittheilt.

„Wie stürmisch sie das Kind umhalst. Da hat sie es richtig aufgeweckt. Ines wird, wenn sie die fremde Dame sieht, erschrecken und weinen . . . aber nein! Seltsam! Ines lächelt zutraulich und herzlich wie einer alten Freundin. — — Herr des Himmels!! Ein Geist! Es ist ein Geist! Dolores ist an ihrem Sterbetage auf-

erstanden, um ihr Kind zu sich zu nehmen. Entsetzlich!“ —

Benita stürtzt davon. . .

Don Pedro tritt auf.

Er wundert sich darüber, dass kein Diener im ganzen Hause zu finden ist; und die Thür zum Zimmer seiner kleinen Ines steht offen. Was soll denn das heissen?! Und — täuscht er sich nicht, so spielt da eine Fremde mit dem Kinde! Das wird ja immer besser. Er zerrt die Fremde, die den uns schon von früheren Vorgängen her bekannten Schleier wieder über ihr Gesicht gezogen hat, in das Prunkgemach und ersucht sie energisch, sich zu demaskiren. Sie sträubt sich anfänglich, aber da ihr schliesslich nichts Anderes übrig bleibt, so lässt sie den Schleier fallen.

„Dolores!“ ruft Don Pedro.

„Ich heisse Estrella!“ antwortet Dolores trutzig.

„Nein, Du bist Dolores!“

„Es ist meine Gattin Estrella,“ bestätigt Don Alonso, welcher hinzugekommen ist. Aber wenn auch durch zweier Zeugen Mund die Wahrheit allzeit kund wird, Peter glaubt's doch nicht und hält die Beiden fest. Damit schliesst der durchaus effectvolle zweite Act.

Im dritten Act lernen wir den Vater der Dolores kennen, der sich in ein Kloster zurückgezogen hat und Fray Domingo heisst — *quondam* Don Arias Aquilar. — Don Pedro benimmt sich nun äusserst listig. Er sagt — alles das ist, wie bemerkt, eine List — er sagt, das Bildniss seiner Frau Dolores beginne in seinem Gedächtnisse zu erblassen; ihre Züge würden immer unbestimmter. „Bei mir ist das nicht der Fall“, sagt der Vater. „Ich sehe sie noch ganz deutlich, wie sie war:

ich sehe ihre dunkeln Augen, ihre edle Nase, ihre klare Stirn —“

„So sah ich sie vor einer Stunde auch,“ versetzt Pedro.

„Was soll das heissen?“

„Das soll heissen, dass ich hier eine Dame kennen gelernt habe, welche Eurer todten Tochter sozusagen aus den Augen geschnitten ist. Die möchte ich mir nun malen lassen, um an dem Bilde mir die Erinnerung wach zu erhalten. Aber zuvor, beseht Euch einmal das Modell!“

„Dolores!“ ruft der Vater.

Die Kindesliebe ist kein Scherz. Es fehlt nicht viel, und Dolores verräth sich. Ihr Busen wogt, ihre Lippen zucken, in fürchterlicher Qual erbebt ihr ganzer Bau; aber sie nimmt sich zusammen, sie beherrscht sich und sagt mit äusserster Fassung tonlos: „Ich kenn' Euch nicht, ich bin Estrella!“

Das wird nun ein Vater auch so ohne Weiteres glauben! Don Arias sagt alles, was er auf dem Herzen hat, und seine Rede culminirt in dem „Fluch!“ —

„Fluche nicht“, sagt die falsche Estrella, „ich bin Dolores“.

Zum Ueberflusse berichtet noch ein Diener, dass der Sarg, den man geöffnet, leer gefunden sei. Worüber sich kein Mensch mehr wundern kann.

Im vierten Acte treffen wir die Mitglieder der edlen Familie der Aquilar, welche das Privileg besitzen, über Verbrecher in ihrer Familie selbst abzuurtheilen. Wir hören da die Sentenz:

„Dem Moschus gleich ist das Geheimniss,
Wie gut versteckt, verräth es sich doch selbst“

— wir hören die Anklage Don Pedros: „*malitiosa desertio* unter den erschwerendsten Umständen, fälschliche Erlangung des Todtenscheins, Urkundenfälschung und Bigamie".

„*La bigamie est un cas pendable,*" heisst es schon in einem alten Lustspiele, und demgemäss lautet auch das Urtheil derer von Aquilar: „der Tod".

Nach dem Urtheil kommt in der mangelhaften Processordnung der Aquilar'schen Jurisdiction aber erst die Vertheidigung. Dolores sagt: „Im Kloster lernte ich einen jungen Mann kennen, Alonso, und gewann ihn lieb. Wir schworen uns Treue! Ich sagte nichts davon, denn als streng galt mir der Vater!"

„Ich war nicht streng genug," ruft Don Arias,
„Sonst hätt' ich in der Wiege Dich erwürgt".

Das wäre allerdings mehr als streng gewesen. Dolores erfährt, nachdem sie das Kloster verlassen, dass Alonso gestorben ist. Nun willigt sie ein, den ihr vom Vater bestimmten Gatten Pedro zu heirathen. Es wird ihr nicht leicht. Sie spricht mit Schaudern von jenen Stunden erster Ehe, von denen man eigentlich weder mit noch ohne Schaudern sprechen sollte. Da wird ihr eines Tags, kurz nach der Geburt der kleinen Ines Nunnez, jener Zettel zugeworfen, den wir bereits kennen; sie bricht zusammen, ihre Sinne schwinden . . .

Nun fährt Alonso fort: „Dolores wird begraben, und ich folge. Die Kirche ist leer; ich stehe noch immer weinend vor dem Sarge, nur mein Diener steht mir zur Seite. Ich muss die Geliebte noch einmal sehen. Wir öffnen den Sarg. Ich drücke meine Lippen auf jenen Mund,

„aus dem so oft ich Seligkeit getrunken"

— und da schlägt sie die Augen auf, sie lebt! Wir

nehmen die Todtgeglaubte mit, nachdem wir den Sarg wieder geschlossen haben, wir schiffen uns ein und durch meine Liebe erwacht sie zu neuem Leben. Als zwei Neugeborene betreten wir die fernen Gestade, und da haben wir denn bis vor kurzem gelebt."

Darauf widerrufen die Aquilars ihr Todesurtheil Womit aber Pedro ganz und gar nicht einverstanden ist. Auch Dolores nicht. Sie verlangt obenein noch ihr Kind. Ich finde diese Forderung, wenn ich mich in Pedros Lage versetze, etwas weitgehend. Ehe die Aquilars schlüssig werden, tritt der Procurador (es ist spanisch, also mit einem weichen *d*) der Inquisition auf und nimmt diese Sache, als unzweifelhaft zur Competenz der Inquisition gehörig, für das heimliche Gericht in Anspruch. Da schreit Dolores:

„Das Blutgericht kann mir das Leben nehmen,
Doch meine Treu' und Liebe nimmt es nicht!

Und der Vorhang fällt.

Die Inquisition ist besser als ihr Ruf. Sie verurtheilt Don Alonso zur Verbannung und Dolores zum Vergessen. Die ganze Episode mit Alonso soll als nicht vorhanden betrachtet werden. Im Sarge hat Dolores ihren ersten Gatten verlassen, im Sarge soll sie wieder zu ihm zurückkehren. Und zu dem Behufe hat man denselben gleich mitgebracht. Und Dolores hat sich zur Erhöhung der Wirkung bereits hineingelegt. Sie erhebt sich daraus, als es der Procurador mit dem weichen *d* ihr gebietet.

Wie fasst Pedro die Sache auf? Das Urtheil bringt ihn doch in eine ganz curiose Situation und setzt bei ihm eine mehr als gewöhnliche Vorurtheilslosigkeit voraus. Dolores trägt zur Klärung der Lage wesentlich bei, indem sie sich ersticht.

Das Stück ist unzweifelhaft mit grosser Bühnenkenntniss geschrieben und mit Effecten der gröbsten Art verschwenderisch ausgestattet. Nach meinem Geschmack ist es nicht. Ueber diese Dinge sollten wir doch nachgerade hinaus sein: Scheintod, Bigamie, Inquisition, Verleugnung des Vaters, Fluch, Selbstmord — das ist für ein harmloses Abendvergnügen ein bischen viel. Bei uns hat das Stück nur einen mässigen Erfolg — einen sehr mässigen gehabt; hätte nicht die Achtung vor dem leidenschaftlichen Talente einer hier schnell beliebt gewordenen Künstlerin die boshaften Regungen des Publicums im Zaume gehalten, so würde das Drama eine ganz andere als die beabsichtigte Wirkung erzielt haben. In andern Städten ist die Novität viel freundlicher aufgenommen worden. In Berlin sagte sich das Publicum mit dem weisen Arzte: „Wenn die *dolores* cessiren, so werden auch die Schmerzen aufhören".

RUDOLF GOTTSCHALL.

I.

„Katharina Howard".

Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Das Gottschall'sche Drama hat gerade so viel Zeit gebraucht, um den Weg von der Wiener Hofburg nach dem Berliner Schauspielhause zurückzulegen, wie Friedrich der Grosse, um Preussen eine Grossmachtstellung in Europa zu erkämpfen: sieben Jahre. Ich sah das Stück, als es beinahe noch eine Novität war, vor ungefähr sechs Jahren zum erstenmal. Es ist erfreulich, wenn man einen alten Bekannten nach langer Trennung wieder sieht und ihn wenig verändert findet. Heute wie damals hat mich das Stück lebhaft interessirt, und heute wie damals hat mich namentlich die poetische Diction warm angesprochen. Es ist eine gute literarische Arbeit, die Verse sind schwungvoll und wenn ich etwas an der Sprache zu tadeln habe, so ist es das: dass alle auftretenden Personen sich in gleichermafsen wohlklingendem Pathos ausdrücken, und dass ihnen allen der gleiche Reichthum an poetischen Bildern zu Gebote steht. Das beeinträchtigt die Charakteristik.

Es ist unmöglich, die Geschichte, welche Gottschall dramatisch bearbeitet hat, nachzuerzählen. Um die

Haupthandlung — Katharine Howard entschliesst sich, um das Leben ihres Geliebten Arthur Derham zu retten, der wegen einer Verschwörung gegen König Heinrich VIII. vom Parlament zum Tode verurtheilt ist, dem verhassten Tyrannen die Hand zu reichen, empfängt ihren Geliebten in ihrem Gemache, wird verrathen, vom König überrascht und von diesem mit ihrem Buhlen dem Henker überliefert — um diese Haupthandlung hat der Dichter zahlreiche geschichtliche Episoden gruppirt, in sie hineingeflochten und so ein sehr belebtes Bild aus Englands blutigster Zeit componirt, von welchem eine nüchterne Berichterstattung kaum den rechten Begriff geben würde. Das Drama erinnert in seinem Hauptzuge an Victor Hugos „Marion de Lorme". Um den zum Tode verurtheilten Geliebten zu retten, giebt sich Marion dem wiederwärtigen Laffemas preis, gerade wie sich Katharina dem abscheulichen Heinrich hingiebt. (Dasselbe Motiv ist später auch vom Librettisten des Verdi'schen „Trovatore" benutzt worden.) Bei Hugo wie bei Gottschall verschmäht der Geliebte das um zu theuren Preis erkaufte Leben. Auch andere Aehnlichkeiten bestehen zwischen beiden Dichtungen: gerade wie im Hugo'schen Drama der sentimentale Narr L'Angely bei dem Könige Ludwig XIII. für das Leben der dem Tode geweihten Gefangenen plaidirt, so sucht auch im Gottschall'schen Trauerspiel der sentimentale Narr William Summers bei dem Könige Heinrich VIII. die Begnadigung der zum Tode Verurtheilten zu erwirken. Dies nur nebenbei.

Der grösste Vorzug der Gottschall'schen Dichtung besteht, wie gesagt, in der edlen, bilderreichen Sprache. Die zum Theil wirklich schönen und poetisch ausgedrückten Gedanken, wie z. B. Katharinas Worte:

„Ach, mit den Rosen war's so rasch vorbei;
Ich sass dort unter jener Trauerweide
Am Teich, zerpflückte eine nach der andern
Und liess die Blättchen auf den Wellen schwimmen.
Erinnerung ist ein entblättert Glück,
Die volle Rose ist die Gegenwart.“ —

— diese und zahlreiche andere Stellen der Dichtung würden, wenn sie aus einem einfachen Rahmen herausträten und nicht in die gleichgefärbte Umfassung überliefen, ohne Zweifel eine tiefere Wirkung hervorbringen, als dies jetzt der Fall ist. Es ist zu viel Declamation in diesem Trauerspiel. In einer Situation, in welcher sich der Zuhörer nach einem knappen derben Worte sehnt, wird ihm ein Gedicht vorgetragen, das an und für sich werthvoll sein mag, aber hier nicht am Platze ist. So scheint es mir z. B. des Guten zu viel zu sein, wenn Katharina ihrem Geliebten ein Stelldichein in der Morgendämmerungsstunde mit folgenden gewählten Worten giebt:

„Wenn dieses Festes Lampen
Herabgebrannt, der erste Morgen dämmert,
Die Nacht nicht gehen will, als hätte sie
Ein Glück versäumt, das sie noch immer sucht
Mit halberloschnen Sternen, wenn die Lerche
Ihr erstes Lied wetteifernd singt in's letzte
Der Nachtigall, und die Natur nicht weiss,
Wohin sie lauschen soll, — in dieser Stunde,
Da tritt an den Balcon im Garten hier“ u. s. w. . . .

Ich weiss wohl, dass Romeo und Julie auch von der Nachtigall und Lerche sprechen; aber da ist doch die Situation auch eine ganz andere. Die bange Erwartung ist, wie mir scheint, wortkarger. — Ein Vers will mir nicht in den Sinn:

„Gebrochen war ihr Englisch — und ihr Herz“

sagt William Summers in einer sentimentalen Rede von Heinrichs letzter Gemahlin, der guten Anna von Cleve. Ich weiss nicht, welche Wirkung der Dichter mit diesem Wortspiel erzielen wollte; die rührende Wirkung, welche der Darsteller damit hervorzubringen bestrebt war, blieb hier jedenfalls aus.

Die Regie hatte in der viel zu langen Dichtung, um die Darstellung auf das Maximum eines deutschen Theaterabends ($3^1/_2$ Stunden) zu reduciren, viel streichen müssen. Im Allgemeinen waren die Striche auch ganz verständig; aber einige Seltsamkeiten sind doch dadurch entstanden. So sagt Katharina auf der Berliner Hofbühne von Lady Rochefort:

„Ein Schauer rieselt mir durch das Gebein
Seh' ich sie nur."

Und Heinrich versetzt unmittelbar darauf:

„Welch' thörichter Vergleich!"

Da Katharina gar keinen Vergleich gebraucht hatte, verstand ich das nicht und holte mir später bei der Dichtung Rath. Da lautete die Stelle allerdings verständlicher:

Katharina.

„Ein Schauer rieselt mir durch das Gebein
Seh' ich sie nur — *und dieser Leichenrabe*
Soll mir vertraulich auf die Schultern fliegen.

Heinrich.

Welch' thörichter Vergleich!"

Es lässt sich gewiss nichts dagegen sagen, wenn der „Leichenrabe" gestrichen wird, dann muss aber auch der „thörichte Vergleich" daran glauben, sonst denkt man unwillkürlich an den berühmten Director von Altona, der in den „Faust" durch zwei kühne Striche Handlung und Leben hineinbrachte:

Wozu der Lärm? Was steht dem Herrn zu Diensten?
Euch soll sogleich Tokayer fliessen.
Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,
Bald Helena in jedem Weibe.

Es geht auch. Das Gottschall'sche Schauspiel hat in Berlin nur einen mittleren Achtungserfolg errungen. Es hat wenige Wiederholungen erlebt. Wahrhaft erwärmt wurde das Publicum nur nach zwei Scenen: im 2. Acte nach Katharinas Weigerung, Heinrichs Gattin zu werden, und im 3. Acte nach Heinrichs Bewerbung um Katharinas Hand. Nach den Actschlüssen war der Erfolg matter; er stand, wenn es erlaubt ist, den Ausdruck zu gebrauchen, auf zwei Händen. Der Besitzer dieser zwei Hände sass nicht weit von mir; und ich freute mich, in ihm einen jener immer seltener werdenden Enthusiasten zu entdecken, welche unverdrossen und unbeirrt einige Secunden lang ein Applaussolo vortragen, in das sich dann allgemach der Chorus der schüchterneren Befriedigten einmischt. Wer nur einmal für die Bühne geschrieben hat, der weiss den Werth dieser uneigennützigen Inflammatoren, an denen sich die allgemeine Begeisterung entzündet, zu würdigen.

O, wie ist es hoch erfreulich,
Solchen Jüngling noch zu finden,
Jetzt in unsrer Zeit, wo täglich
Mehr und mehr die Bessern schwinden.

II.

„Herzog Bernhard von Weimar".

Geschichtliches Trauerspiel in 5 Acten.

Einem guten Vater, den die Frage bekümmert: welches Geschäft sein heranwachsender Sohn zu ergreifen habe, kann man keinen besseren Rath ertheilen, als den: „Lassen Sie Ihren Jungen Idealist werden". Es ist jedenfalls die dankbarste Carriere. Was man sich im Namen der heiligen Ideale der Menschheit alles erlauben darf — es ist kaum zu glauben. Und man hat obenein das Recht, verstimmt zu sein, wenn man bei'm Schillerpreise nicht berücksichtigt wird.

Der Veilchenmonat des Jahres 1873 brachte uns Berlinern das Werk des Idealisten Rudolf Gottschall, „Bernhard von Weimar", geschichtliches Trauerspiel in fünf Aufzügen. Man hat gefragt, welche Nöthigung für das königliche Schauspielhaus vorliege, ein Werk aufzuführen, dessen mangelhafte Lebensfähigkeit nach den anderswo gemachten Erfahrungen als festgestellt betrachtet werden dürfe. Meines Erachtens lagen allerdings genügende Gründe vor, welche gerade die königliche Bühne zur Aufführung dieses Stückes bestimmen konnten. Es ist die Aufgabe der begünstigten Hoftheater, den dramatischen Dichter, von dem man früher oder später etwas wirklich Gutes erwarten darf, durch die Aufführung seiner Werke zu ermuthigen und zu fördern. Das Hoftheater muss die Wechsel, welche der Dramatiker auf seine Zukunft ausstellt, discontiren, auch wenn sie bei der Präsentation nicht immer eingelöst werden. Schon aus diesem Grunde ist es leicht erklärlich, dass

unser Hoftheater Rudolf Gottschall mit freundlicher Gesinnung berücksichtigt hat. Ein Mann von der Geschicklichkeit, dem Fleisse und der unermüdlichen Ausdauer Gottschalls kann ja auch im ernsten Drama noch einmal etwas Gutes schaffen, wie er es in seinem Lustspiele „Pitt und Fox" schon geschaffen hat — also lasse man sich nicht entmuthigen durch Misserfolge, oder was noch schlimmer ist: durch jene respectvollen, schüttelfrostigen Halberfolge, mit welchen man den Dramen, die „eine wohlthuende Bildung athmen", ein Leichenbegängniss erster Classe bereitet. Wenn die Hoftheater ein Schauspiel wie „Bernhard von Weimar" nicht aufführen, welche Bühnen sollen es denn zur Darstellung bringen? Den Privatunternehmern, die auf das Geschäft bedacht sein müssen, kann man es doch wahrlich nicht zumuthen, ein schwieriges Bühnenstück, das eine kostspielige Ausstattung erheischt, mit grossem Aufwande von Fleiss und Geld in Scene zu setzen, da sie sich im voraus sagen können, dass der materielle Erfolg ein geringer sein muss. — Wir können also unserer Hofbühne für das richtige Verständniss ihrer Aufgabe nur dankbar sein; und wir fügen gleich hinzu, dass das Stück an unserem Schauspielhause mit einer Sorgfalt einstudirt und mit einer decorativen Pracht ausgestattet war, die die höchste Anerkennung verdienen. Wir haben selten schönere, wahrere und effectvollere Decorationen, selten reichere und richtigere Costüme gesehen, als bei der Aufführung des „Bernhard von Weimar". Konnte das Gottschall'sche Drama trotzdem keinen rechten Erfolg erzielen, erhob sich hie und da Opposition, erlahmte das Interesse und wurde schon vor dem Schlusse des letzten Actes nach landesüblicher Unsitte durch das Klappen mit den Stühlen

der partielle Aufbruch des Publikums markirt, so ist dies nicht der Fehler der Regie und der Darstellung; der Grund dafür liegt tiefer: in der Dichtung selbst.

Die echt tragische Gestalt des Herzogs Bernhard, des deutschen Helden im Solde Frankreichs, des Landesverräthers aus Patriotismus, hat schon viele Dramatiker gereizt. So reizvoll die Aufgabe ist, das unheilvolle Geschick dieses merkwürdigen Menschen im Drama zu schildern, so schwierig ist sie zu lösen. Gottschall, der sehr wohl weiss, dass der Träger einer Idee uns erst dann sympathisch werden kann, wenn er uns menschlich nahe gebracht wird, der also nicht in den Fehler verfällt, dessen sich Kruse in „Wullenwever" schuldig macht, — Gottschall hat sich die Aufgabe dadurch erheblich erleichtert, dass er die grossen Motive, welche Bernhard zum Abfall vom Vaterlande bewegen, beinahe völlig ignorirt und den ganzen Conflict auf eine einfache Herzensgeschichte reducirt hat. Dadurch wird Bernhard allerdings verständlich, gleichzeitig aber durch das Object, auf welches sich seine Liebe richtet, auch verächtlich. Er verliert seine Grösse, er wird ein markloser Schwächling — ein schwankes Rohr, das durch das Wehen eines Unterrocks zum Landesverrathe hinüber und und zum Patriotismus herüber geschaukelt wird. Wohin soll sich da die lebendige Theilnahme des Zuschauers wenden? Zu dem traurigen Deutschen Reiche, das die Schleppe der Pfaffen trägt? Zu dem räuberischen Frankreich, das unser Vaterland bestiehlt? Hüben und drüben Erbärmlichkeit, und inmitten der klägliche Held, der einer Dirne wegen die Waffen gegen sein Vaterland wendet und derselben Dirne wegen mit gut deutschen patriotischen Worten auf den Lippen stirbt.

Die eigentliche Handlung beginnt im zweiten Acte des Gottschall'schen Dramas. Bernhard ist nach Paris gekommen. Richelieu will ihn für Frankreich gewinnen und bedient sich dabei seiner Nichte, der schönen und sinnlichen Herzogin Aiguillon, für welche der deutsche Held in Liebe entbrannt ist. Diese Aiguillon ist unstreitig eines der abscheulichsten Geschöpfe, die jemals auf deutschen Brettern gestanden haben. Hätte ein Realist wie Dumas, Sardou, Freytag oder Laube ein solches Frauenzimmer auf die Bühne gebracht, was würde der Idealist Gottschall dazu gesagt haben! Aber, wie der Zelot die lüsternen Ausdrücke der Bibel mit frommer Inbrunst vorzugsweise gebraucht, ohne dass er dadurch bei seiner andächtigen Gemeinde Anstoss erregt, so darf auch der Idealist eine weibliche Spottgeburt von reellem Dreck und künstlichem Feuer in ein geschichtliches Trauerspiel einführen, ohne dass die Kritik das Recht hätte, sich darüber zu verwundern. Die Hauptsache ist, dass diese Dame „geschichtlich" sei. Sie muss schon lange in der Erde ruhen, muss ein altes Costüm tragen — dann lässt man sich gefallen, was — in einem modernen Stücke — unausbleiblich der Gegenstand eines unüberwindlichen Ekels, ja des Abscheus sein würde. Diese Herzogin, welche durch dirnenhaftes Gebaren Bernhard in die Netze des Cardinals verstricken soll, übernimmt die saubere Mission, obwohl sie den Deutschen liebt. Sie liebt Bernhard, man vergesse das nicht! Und sie benutzt ihre Liebe zur Leimruthe für den Gimpel. Das ist schon etwas: aber es kommt noch besser. Dass sie bisher in ihrem Verkehr mit ihrem Oheim, dem grossen Cardinal, die weitesten Grenzen der verwandtschaftlichen Zuneigung überschritten hat und dessen nicht

platonische Geliebte gewesen ist, hat ebenfalls noch nicht viel zu bedeuten, obgleich es eigentlich auch schon recht hübsch ist. Weniger hübsch sind die Motive, welche sie veranlassen, sich von Richelieu abzuwenden und ihre Gunst auf Bernhard hinüberzuleiten. Richelieu ist ihr zu alt und muss im Geheimen mit ihr sündigen, während Bernhard viel jünger ist und sie *publice* lieben darf. Von Richelieu sagt sie wörtlich:

„Hinweg, Vergangenheit, du lahm' Geschöpf,
Das . . . mich in die Fesseln einer Grösse schlug,
Die nie ein heiss' Gefühl bezahlen kann!
Mit Scheu und Zagen liebt der Priester nur . . .“

Dagegen von Bernhard:

„Jetzt naht ein Mann, wie ihn mein Herz ersehnt,
Der Liebe lohnt mit heisser Jugendgluth,
Der lieben darf.“

Uebrigens ersieht man aus Richelieus Betragen, dass die Aiguillon ihrem Oheim auch jetzt noch, nachdem sie Bernhard in ihr Herz geschlossen, die früheren verwandtschaftlichen Vertraulichkeiten zu gewähren gern bereit ist. Nach der Melodie: „Noch einmal, Robert, eh' wir scheiden“, sagt Richelieu zu einer Maske, die er für die gefällige Nichte hält:

„Einmal noch, Marie!
Zum letzten Mal — ein stilles Abschiedswort,
Ein einsames Begegnen nach dem Fest
Im Pavillon — ich harre nicht vergebens?
. . . . . Auf Wiedersehn! Marie,
Weck einmal noch der alten Flamme Gluth.“

Wirklich, eine recht anmuthige Dame, an die ein Staatsmann vom Scharfblicke Richelieus ein derartiges

Verlangen, ihm, bevor sie sich mit ihrem Geliebten verbindet, noch einige Schäferstunden zu gewähren, mit Aussicht auf Erfolg stellen darf. Und diese Dame ist es, die über das Geschick des Helden entscheidet! Sie, die Nichte des Cardinals, begeistert ihren Bernhard für ein „protestantisch" Kaiserthum und er unterschreibt den Vertrag mit Frankreich. Er zerreisst ihn, als er später erfährt, zu welcher Gattung der bunte Lockvogel gehört, dem er gefolgt ist. Natürlich erwacht nun auch — allerdings etwas spät — die biedere deutsche Sittlichkeit und er wendet sich mit berechtigtem Widerwillen von dieser Person ab. Was thut jetzt die Aiguillon? Sie tödtet ihn!? Erstens das. Aber so wohlfeilen Kaufs kommen wir nicht davon. Um Bernhard zu tödten, braucht sie eine Hand, die den Dolch zückt oder das Gift mischt; sie selbst ist zu feig, den tödtlichen Schlag zu führen. Sie wendet sich daher an den italienischen Arzt Blandini, dessen unheimlich bleiche Gesichtsfarbe gleich auf Arges schliessen liess. Sie verlangt von ihm Gift. Blandini erklärt sich damit einverstanden — um einen Preis:

Herzogin.
Ich bin gespannt.

Blandini.
Der Preis seid Ihr und Eure Gunst.

Herzogin.
Blandini!

Bis zu dem Ausrufe „Blandini!" vermag sich die sittliche Entrüstung dieses Frauenzimmers zu erheben, aber allerdings auch nicht höher. Sie vernimmt den schamlosen Antrag, ohne sich weiter zu erregen, sie lässt sich in den wildesten Worten die Leidenschaft des Lüst-

lings vortragen und bemerkt dazu ganz schlicht: „So sah ich Euch noch nie!“ Und schliesslich, unter dem geheimen Vorbehalte, dass sie sich selbst das Leben nehmen werde, willigt sie ein und beide verschwinden im Häuschen, wo das Gift gebraut wird und sonst noch allerhand geschehen mag.

Die Scene ist geradezu abscheulich; mir ist kein Schauspiel des In- und Auslandes bekannt, in welchem mit solchem Cynismus die Schamhaftigkeit verletzt würde wie in diesem Auftritte, wie durch diese Person. Im dritten Aufzuge wird sie vom Cardinal zur Liebe bestellt, im fünften verschachert sie ihren Leib für eine Dosis Gift, das sie — notabene — noch dazu für einen andern bestimmt. Dieser Aiguillon gegenüber sind die Katharina Voisin, die Lucrezia Borgia und wie die liebenswürdigen Geschöpfe alle heissen, die reinen weissgekleideten Ehrenjungfrauen. Dass ein Weib sich den verhassten Lüsten eines Schurken opfert, sich ihm in der wilden Verzweiflung hingiebt — das ist auf der Bühne schon mehrfach geschildert worden. Aber dann war das Opfer, war die Hingabe auch der Mühe werth. Dann handelte es sich darum — wie für Leonore im „Trovatore“, wie für die herrliche Sünderin Marion Delorme — das Leben des Geliebten zu retten; es handelte sich um das Höchste. Aber hier? Um einer Feigheit willen, um das zu erlangen, was man von jedem bestochenen Apothekerlehrling für ein paar Thaler haben kann, lässt sich die Herzogin Aiguillon von ihrem Blandini umarmen, ohne Kampf, ohne Scham, ohne Erregung, aus barer Feigheit und Erbärmlichkeit. Um den Degout, der mich überfiel, zu verscheuchen, habe ich wieder einmal bei einem französischen Romantiker mir Erfrischung geholt und

die wundervollen Scenen zwischen Marion Delorme und Laffemas, und Marion und Didier in dem Victor Hugoschen Drama durchgelesen, — die Schöpfung eines wahren Dichters.

„*Sa lèvre est un fer rouge et m'a toute marquée.*" — So spricht die verworfene Marion Delorme; die Herzogin von Aigiuillon sagt: „So sah ich Euch noch nie!"

Ich muss bemerken, dass sich Rudolf Gottschall unter Berufung auf die Worte, welche er der Aiguillon in den Mund legt: „Einer Leiche sollt' ich mich vermählen?! — Doch nur als Leiche", gegen meine Auffassung entschieden verwahrt hat. Mit Freuden will ich zugeben, dass die dichteriscke Intention rein war, die theatralische Wirkung ist es nicht. Wenn man eine Dame von der Sittenbeschaffenheit der Aiguilllon, die sich mit einem greisen Lüstling erotisch dilectirt, mit einem andern Sinnling *ejusdem farinae*, von dem sie ein ihr werthvolles Object — das Gift — fordert, und der dasselbe nur um den stipulirten Preis ihrer völligen Hingabe zu gewähren verspricht, in ein Haus eintreten und sie nach einiger Zeit dasselbe mit dem errungenen Objecte verlassen sieht, so nimmt das Publicum Gift darauf, dass die Aiguillon das Gift nicht auf Credit bekommen, sondern den ausgemachten Preis dafür praenumerando gezahlt — sich hingegeben hat. Blandini ist auch gerade der Mann, der einen solchen Handel ohne Baarzahlung eingehen würde! Wenn Gottschall — wie er sagt, und wie ich es auch nicht im Mindesten bezweifle — die Absicht gehabt hat, die Aiguillon wenigstens in ihren Beziehungen zu diesem Blandini rein darzustellen, so hat er sich über die Bühnenwirkung seiner Dichtung getäuscht.

Das Parket glaubt nun einmal nicht an die Stundung der Leidenschaft, wenn der Dichter alle äusserlichen Vorbedingungen zu deren sofortiger Befriedigung geschaffen hat.

So ist's um die beiden Hauptcharaktere beschaffen; die Figuren, welche Gottschall in die zweite Reihe gestellt hat, sind weniger unangenehm, aber dafür noch kraftloser. Eine rühmliche Ausnahme davon machen nur der Reitergeneral Johann v. Werth und allenfalls Richelieu, wenn dieser letztere auch dem geschichtlichen Bilde des eisernen „*homme rouge*" wenig entspricht. Die Auftrittsscene des Johann v. Werth halte ich für die gelungenste des ganzen Stücks. Da ist wirkliches Leben und gesunde Frische. Es ist sehr zu bedauern, dass der Verfasser diesen Helden, der schon durch seine ersten Worte für sich einnimmt, ohne ersichtlichen Grund im Verlaufe des Dramas zu einer Episode herabdrückt und, nachdem er ihm einen festlichen Empfang bereitet, ihn klanglos in den Orkus hinabgleiten lässt.

Gottschalls Richelieu ist, wie gesagt, mit dem historischen nicht identisch — der Schlaf des starken Mannes im Palais-Cardinal ist sicherlich nicht durch die Schreckensbilder des Gewissens und sein Wachen nicht durch das Porträt eines enthaupteten Rebellen gestört worden, wie dies im neuesten Gottschall'schen Drama geschieht, (vergl. auch dieselben Visionen in „Katharina Howard") — aber davon kann man ja absehen. Dieser Bühnen-Richelieu ist jedenfalls interessant, und das ist die Hauptsache. Der Dichter hat ihm auch die wirksamste Stelle seines Schauspiels in den Mund gelegt, ich meine die Verse:

„Durch mich
Ward Frankreich arm an Helden, denn dies Land
Braucht *einen* Helden nur, und dieser Eine" —

Pause. „Bin ich!" ergänzt das Auditorium unwillkürlich; Richelieu aber fährt nach einigem Besinnen mit ganz veränderter Stimme fort:

„Das ist der König, der die Krone trägt."

Eine sehr glückliche Wendung! Und der kluge Schauspieler liess sich diesen Effect nicht entgehen.

Als Gegengewicht zu den Vertretern der französischen Sittenlosigkeit und Verderbniss hat der Dichter die Reichsgräfin Mathilde von Schwarzburg in sein Schauspiel gebracht — „blauäugig und blondlockig, mild wie der Sonne Licht", ein Wesen ohne Saft und Kraft und ohne den mindesten Reiz, so ein „deutsches Mädchen", wie es etwa ein Franzose vor dem letzten Kriege geschildert haben würde.

„Sie läuft immer herum
Und weiss selbst nicht, warum?"

wie es in einem Couplet von Kalisch heisst, säuselt von Tannenwäldern und Bächen und langweilt sich und andere.

Nicht recht ersichtlich ist es, weshalb Gottschall den üblichen Kammerdiener „Simplicius" und die Zofe „Courage" genannt hat. Wozu Reminiscenzen an den „Simplicissimus" hervorrufen, wenn diese nur dazu dienen, dem Dichter Unbequemlichkeiten zu bereiten und dem Publicum klar zu machen, wie urwüchsige, urderbe Gestalten dadurch, dass man sie in den conventionellen Jambenfluss eines historischen Schauspiels taucht, in conventionelle, individualitätsbare Wesen verwandelt werden können? Simplicius, der in wohlgezählten Jamben die

üblichen Kammerdienerscherze debitirt, und die dralle Dame Courage mit kleinen Schühchen und einer Taille wie eine Wespe — heiliger Grimmelshausen!

Unter den Charakteren befindet sich also — ausser den beiden namhaft gemachten Ausnahmen, welche wenigstens das Interesse *erwecken* — nicht einer, dem man seine Sympathie entgegenbringen kann, und über solche Dinge vermag uns keine, auch nicht die glänzendste äussere Ausstattung hinwegzutäuschen. Wunderbar übrigens, dass der Idealist auf den theatralischen Firlefanz so grossen Werth legt. Das Gottschall'sche Drama ist ein wahrer Musterkasten aller vorhandenen, auf die Sinne wirkenden äusserlichen Effecte. Abendroth, Maskenball — der Fackelzug ist von der Regie gestrichen, in Leipzig fand er statt — Glockengeläute, Kanonschläge, Orgel, Chorgesang, Solo, Musik hinter der Scene, Musik auf den Brettern, Pauken und Trompeten.

Die Sprache ist eigentlich Gottschalls Stärke. Seine Verse sind voll, häufig wohlklingend und immer leicht beweglich. Die Harmonie, die geschickte Verwerthung des Materials, mit welchem die Lyrik seit Jahrtausenden arbeitet, die Fülle von blendenden Bildern — alles das ist ganz dazu angethan, bei der eigenartigen Wirkung des mündlichen Vortrags und der Rastlosigkeit des schnell dahinbrausenden Redestromes auf der Bühne einen gewissen Effect hervorzurufen. Ich erinnere mich noch sehr genau des bedeutenden Eindrucks, den die schwunghafte und tropenreiche Sprache der „Katharina Howard" auf mich ausübte, als ich vor etwa sechs Jahren das Stück zum ersten Male sah. Als ich nach Jahren wieder einer Vorstellung desselben Schauspiels — und zwar in weit besserer Besetzung — beiwohnte, war der Eindruck

ein geringerer. Woher diese verminderte Wirkung? Zum Theil war ich gewiss selbst schuld daran — es wäre schlimm, wenn sich in einer langen Reihe von Jahren der Geschmack nicht läutern sollte — zum Theil sicherlich aber auch die Beschaffenheit der Gottschall'schen Verse. Sie haben mit vielen Menschen das gemein: dass sie bei der ersten Begegnung bestechen, blenden, interessiren, bei näherer Bekanntschaft aber ihren Reiz in beträchtlichem Maſse verlieren. Sie üben allerdings einen gewissen Zauber aus; aber dieser Zauber gemahnt an den der Prestidigitateure. — Sieht man deren Kunststücke mehrmals hintereinander, so schärft sich das Auge, man erblickt die *tours de passe* und die Drahtfäden, die aus einem alten Hut einen Rosenstrauss hervorziehen und das Staunen weicht dem nüchternen Raisonnement, dass Geschwindigkeit keine Hexerei ist. Gottschall handhabt die Sprache mit grosser Fertigkeit, und diese muss man selbst dann noch anstaunen, wenn man dem Tausendkünstler auf die Finger sieht. Er bringt in die Verse ein sich steigerndes Tempo, das der Schwunghaftigkeit zum Verwechseln ähnlich sieht; er durchhaucht sie mit einer strohfeuerartigen Gluth, die für die Secunden, welche ihr Vortrag erheischt, gerade ausreicht. Deshalb wirken sie auf der Bühne viel mehr als im Buche. Liest man sie, so macht man die Wahrnehmung, dass der poetische Apparat auch in der Sprache ein weit geringerer ist, als man vermuthete. Heimat, Berg, Thal, Baum, Strauch, Fluss, Bach, Wipfel, Gipfel, Wiese, Vögel, Echo — das ist so ziemlich der ganze Reichthum, über welchen der Dichter zur Hervorzauberung der lyrischen Stimmung verfügt. Man überzeuge sich selbst:

Erstes Beispiel:

„Der Heimat Tannen flüsterten mir's zu
Wenn ich den Bergpfad ging in ihrem Schatten.
Die Saale rauscht' es mir mit stiller Fluth;
Ich las es aus dem Abendroth, das golden
Im Westen um die Bergesgipfel schwebte,
Und alle Stimmen der Natur, sie weckten
Vielstimmig Echo in der tiefsten Seele" etc.

Zweites Beispiel:

„O sprächen sie mit mir, die süssen Stimmen,
Der Wipfel Rauschen und der Vögel Sang,
Des Flusses Plaudern tief im Wiesengrund" etc.

Drittes Beispiel:

„Des Waldes Kronen rauschen über uns,
O denk' an Deiner Heimat stille Thäler . . .
Der Fluss im Thal, die hohen Wipfel alle,
Das Echo, das im Felsengrunde schlummert" etc.

Es ist wirklich nicht leicht, die Stimmen der Natur im ersten von den süssen Stimmen im zweiten, oder vom Rauschen des Waldes im dritten Beispiel zu unterscheiden; und die Darstellerin der Mathilde, deren Rolle all diese eben citirten Verse entnommen sind, muss gut aufpassen, dass sie nicht von dem einen Citat in das andere springt. Auf den Schriftstellern, welche die Sprache des wunderbaren Schiller im Drama für die richtige halten und sich dieselbe zu eigen zu machen suchen, lastet der Fluch, dass sie in declamatorische Schönrednerei verfallen; und diesem Unheil ist auch Gottschall, der geschickteste der Schiller-Epigonen, nicht entgangen. Dass er seinen Schiller genau kennt, ersieht man auch aus jeder Zeile des „Bernhard von Weimar". Der erste, der beste Act des Trauerspiels ist eine sorgsame Bearbeitung von „Wallensteins Lager", nur dass Schiller mit dem Reiterliede aufhört,

während Gottschall damit anfängt. Der erste Auftritt des Herzogs Bernhard ist der Unterredung Wallensteins mit den Cürassieren einfach nachgeschrieben:

Gottschall.

Bernhard (zu Schomberg).

Ich kenne Dich an Deinen Narben hier:
Du warst beim Windmühlberg vor Lützen.

Schomberg.

Ja,
Mein General.

Bernhard (zu Steiner).

Zum Angriff auf's Wurmbacher Hölzlein hast
Du heut' geblasen.

Steiner.

Ja, mein General!

Bernhard (zu Frank).

Du stürmtest mit den Pass am rothen Haus —

Frank.

So ist's, mein Feldherr!

Schiller.

Wallenstein.

Ich kenn' Dich wohl, Du bist aus Brügg in Flandern.
Dein Nam' ist Mercy.

Gefreiter.

Heinrich Mercy heiss' ich.

Wallenstein.

Du warst darunter, als ich die Freiwilligen
Heraus liess treten auf dem Altenberg,
Die schwed'sche Batterie hinwegzunehmen.

Zweiter Cürassier.

So ist's, mein Feldherr!

Wallenstein.

Du nennst Dich Risbeck, Cöln ist Dein Geburtsort.

Dritter Cürassier.

Risbeck aus Cöln.

Die Uebereinstimmung ist, wie man sieht, eine völlige. Das hat selbstredend nicht viel zu bedeuten, und es liegt mir fern, deshalb den Vorwurf des Plagiats erheben zu wollen. Auch von den Anachronismen will ich nicht viel Aufhebens machen, die „Puderquaste" zur Zeit des dreissigjährigen Kriegs wirkt allerdings sehr komisch.

Das Stück enthält zahlreiche prophetische Stellen auf die Einigung Deutschlands unter einem protestantischen Kaiser. Gottschall erklärt, dass diese Prophezeiungen vor dem Kriege geschrieben worden sind. Das ist unzweifelhaft richtig, aber vielleicht wäre es gut, wenn sie jetzt — nach dem Kriege — gestrichen würden. Das Hellsehen in die Gegenwart und jüngste Vergangenheit ist auf der Scene immer störend.

PRINZ GEORG VON PREUSSEN.

Christine Königin von Schweden.

Historisches Trauerspiel in drei Aufzügen und einem Nachspiel von *G. Conrad.*

Unter dem Pseudonym „G. Conrad" schreibt, wie alle Welt weiss, Se. Kgl. Hoheit Prinz Georg von Preussen. Die Kritik pflegt die literarischen und künstlerischen Arbeiten der Höchstgeborenen immer mit besonderer Theilnahme und Milde zu beurtheilen; die lyrischen Gedichte des verstorbenen Königs von Schweden und des hingerichteten Kaisers von Mexico, die Dante-Uebersetzung des Königs von Sachsen, die musikalischen und schauspielerischen Versuche des Herzogs Ernst von Koburg-Gotha, die historischen Studien des früheren Kaisers Napoleon, die in der That sehr bedeutenden Leistungen des Herzogs von Meiningen als Regisseur und die Dramen des Prinzen Georg von Preussen haben fast ohne Ausnahme die ermuthigendste Anerkennung von Seiten der Presse gefunden. Und mit Recht.

Es wäre irrig und boshaft, wenn man annehmen wollte, dass sich die Presse den Werken von hoher

Hand gegenüber zu widerwärtigen Schmeicheleien erniedrigte. Ihre freundliche Gesinnung wird ihr vielmehr durch ein sehr natürliches und berechtigtes Gefühl dictirt. Sie muss sich sympathisch gestimmt fühlen, wenn sie wahrnimmt, wie einer der Grossen, die durch Erziehung und Ueberlieferung auf ein ganz anderes Gebiet hingewiesen werden, sich der Kunst, der Dichtung oder der gelehrten Forschung zuwendet. Spottwohlfeil ist es, an einem solchen Werke sein kritisches Müthchen zu kühlen. Wer da glaubt, dass er ein guter Demokrat sei und ein Heldenstück begehe, wenn er die Schwächen einer solchen Arbeit in möglichst unverbindlicher Weise hervorhebt, der irrt sich. In der That ist der fürstliche Dichter der Kritik gegenüber der Wehrloseste aller Sterblichen; er nimmt, so lange unsere Welt so wie jetzt beschaffen ist, eine Ausnahmestellung ein und das nöthigt auch die Kritik zum Aufgeben ihrer gewöhnlichen Position. Da, wo ihr sogar die Möglichkeit des überschwänglichen Lobes genommen ist, mag sie auch nicht in den bittersten Ausdrücken tadeln.

Die dramatische Dichtung des Prinzen Georg, von welcher hier die Rede ist, schildert einige der interessanten Episoden aus dem vielbewegten Leben der Königin Christine von Schweden; im ersten Acte ihre Liebe zu Monaldeschi und dessen Entfernung aus Stockholm, im zweiten Acte ihre Thronentsagung, im dritten Acte ihren Aufenthalt in Fontainebleau und den Tod ihres des Treubruchs überführten früheren Günstlings und im Nachspiel endlich ihr freudloses Leben in Rom und ihr Ende.

Schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe erhellt, dass wir es nicht mit einem eigentlichen Drama, sondern mit

einer epischen Dichtung in Dialogform zu thun haben. Wenn ich noch den der harmlosen Unerfahrenheit innewohnenden Drang besässe, die mühsam aufgehamsterten Notizen und Excerpte aus allen möglichen Anthologieen bei der ersten günstigen Gelegenheit an den Mann zu bringen, so würde ich jedenfalls bei diesem passenden Anlass Pindar, Apulejus, Aristoteles, Lessing und andere bedeutende Männer citiren. Mit der Bezeichnung, das Conrad'sche Werk sei eigentlich eine erzählende Dichtung in Dialogform, will ich nur angedeutet haben, dass dasselbe die dramatische Geschlossenheit entschieden vermissen lässt. Der Ausdruck „Dialogform" ist nicht ganz zutreffend, man könnte es mit mehr Fug und Recht einen Monolog der Königin Christine in drei Aufzügen mit einem Nachspiel nennen.

Der Vorrang, welcher der Heldin des Stückes vor allen übrigen Personen eingeräumt wird, ist allerdings ungewöhnlich und, wie mir scheint, auch unverhältnissmässig. Christine bleibt während des ganzen Stückes fast unausgesetzt auf den Brettern, und wenn sie auf den Brettern ist, spricht sie fast unaufhörlich. Selbst Monaldeschi findet keine Gelegenheit, diejenigen Eigenschaften seines Charakters und Herzens, welche ihn der Königin liebenswerth machen, irgendwie zu verwerthen. Unbedeutend im ersten Acte, wird er im zweiten Acte durch seinen unmotivirten Verrath an der Königin höchst unangenehm und sein unrühmlicher Tod im dritten Aufzuge ermangelt daher durchaus der Tragik. Der Untergang eines Menschen, der uns den Beweis seiner Existenzberechtigung schuldig bleibt, kann unmöglich ergreifen und erschüttern. Die ungenügende Bedeutung Monaldeschis übt auch auf die Theilnahme an den Geschicken

der Königin eine schädliche Rückwirkung; ihre Schmerzen, ihre Thronentsagung, ihre Gewissensqualen um dieses Monaldeschi willen erscheinen nur erklärlich, wenn man bei der blonden Königin eine entschiedene Geschmacksverirrung voraustetzt; und das ist kein tragisches Moment.

Hiermit glaube ich den Hauptfehler der Composition bezeichnet zu haben. Ein anderer Fehler ist der, dass die düstere Farbe, welche der Verfasser seinem ganzen Gemälde gegeben hat, in allen Einzelheiten gleichmässig beibehalten wird; vergeblich sucht das Auge nach einem einzigen heitern Lichtpunkte. Und nun könnte ich mich wieder auf Aristoteles und Lessing berufen, um den Verfasser daran zu erinnern, welche Wirkung er sich dadurch hat entgehen lassen, dass er auf die Gegensätze völlig verzichtet hat. Aber auch so wird G. Conrad wissen, dass der Contrast ein dramatisches Kunstmittel ist, das man nie ohne Schädigung der Wirkung unbenutzt lässt.

Es ist ganz auffällig, eine wie schwermüthige und pessimistische Weltanschauung den Dichtungen der fürstlichen Poeten zu Grunde liegt. Die Lyrik des Königs von Schweden und des Kaisers Max von Mexico und die Dramen des Prinzen Georg machen eher den Eindruck, als ob sie von trübsinnigen, enttäuschten, verkannten, armen Menschenkindern herrührten, denn von den Grossen dieser Welt, die von schimmernder Pracht umgeben sind; herbstliche Nebeltage sind es, ohne einen Sonnenstrahl, und doch jauchzt Reinick mit Recht: „Wie ist doch die Erde so schön!“

In der dramatischen Technik ist das Conrad'sche Werk echt deutsch. Der Verfasser verschmäht alle

jene Raffinements im Aufbau, welche den Hauptreiz der französischen Dramen bilden; er scheint mit Kruse der Ansicht zu sein, dass der dichterische Inhalt der Scene auch die Bühnenwirkung zur nothwendigen Folge haben müsse. Schon bei einem andern Anlasse habe ich auseinanderzusetzen versucht, dass dies meiner Meinung nach ein bedeutender Irrthum ist. Der Künstler, der das Handwerk geringschätzt, wird niemals eine volle künstlerische Wirkung erzielen können; und wenn ich sage „Handwerk", so wähle ich nur der Bequemlichkeit halber den üblichen Terminus, obgleich er meines Erachtens den Begriff gar nicht deckt; denn wer vermöchte bei dem Drama zu sagen, wo das Handwerk aufhört und wo die Kunst anfängt?

Die Sprache der Conrad'schen Dichtung ist sehr sorgsam und correct, bisweilen sogar durch wirkliche Leidenschaft gehoben und pathetisch im guten Sinne des Wortes. Mitunter aber klingen auch in die würdevolle Gewähltheit der Diction recht alltägliche Wendungen dissonirend hinein. Man braucht nicht zu den Pedanten zu gehören, welche aus der Tragödie alle hausbackenen Redewendungen gebannt wissen wollen, um an Einzelheiten in dem Trauerspiele des Prinzen Georg Anstoss zu nehmen; so macht es z. B. einen ganz sonderbaren Eindruck, wenn Christine in einer feierlich gehobenen Rede plötzlich anhebt: „Ich bin nicht nur ein *officieller Charakter*, ich bin ein junges leidenschaftliches Mädchen", oder wenn sie sagt: „Ich müsste meine ganze *Individualität* verleugnen", oder: „Ich habe mich in Vertheidigungszustand versetzt", oder wenn der Prior in der tragischsten Situation — Graf Santinelli verfolgt Monaldeschi, um ihn auf Befehl der Königin

zu tödten — emphatisch ausruft: „Ich kann es nicht mehr mitansehen, diese Hetzjagd!“

Auch gewisse Sentenzen, welche zu nahe liegen — z. B.: „Jeder Schmerz hört mit der Zeit auf, wir wollen das beste hoffen!“ — und gewisse dramatische Exclamationen, deren sich die Parodie längst bemächtigt hat — z. B.: „In welcher Zeit leben wir!“ oder: „O meine Ahnung!“ — hätten vermieden werden sollen.

Am meisten aber hat mich verwundert, dass der mit den Bräuchen am Hofe wohl vertrauteste Dichter der Gegenwart eine so durchaus ceremonienwidrige Scene, wie den Schluss des zweiten Actes schreiben konnte. Vor den versammelten Ständen legt Ihre Majestät die Krone nieder und krönt ihren Vetter Karl Gustav. Was geschieht nach dieser feierlichen Handlung? Die Stände bitten inständig Ihre Majestät, sie möchte doch die Krone wiedernehmen; ein bäuerlicher Abgeordneter, dessen schlichter Sinn dadurch bezeichnet wird, dass er die Königin beständig „liebes Fräulein“ nennt, hält zu dem Behufe eine längere Rede; und als auch diese wirkungslos bleibt, macht der neu gekrönte König seiner Verwandten — immer vor den versammelten Ständen — eine feurige Liebeserklärung und bittet sie, den Thron mit ihm zu theilen; Christine gibt — wieder vor den versammelten Ständen — dem königlichen Freier einen Korb und stürzt in äusserstem Seelenschmerze in so übertriebener und keineswegs majestätischer Hast davon, dass die Pagen, welche ihre Schleppe tragen, rathlos auf der Bühne bleiben müssen.

Nie habe ich eine Majestät so rennen sehen.

Schien mir in diesem Punkte das Ceremoniell zu wenig gewahrt, so war es an anderen Stellen entschieden

zu viel. Ich halte es für überflüssig, dass die Königin den Wortlaut ihrer Verzichtsurkunde, vielleicht historisch getreu, durch den Kanzler verlesen lässt; — was geht es uns an, welche Besitzungen sie sich vorbehält und welcher Jurisdiction ihre Dienerschaft unterworfen sein soll? — das zur Motivirung der Handlung Erforderliche hätte sich weit kürzer abmachen lassen. Ausserdem trieb man in der Vorstellung eine starke Verschwendung mit Verbeugungen. Die Etiquette mag es gebieten, dass jede Person bei ihrem Auftreten und Abgehen sich an der Thüre und vor Ihrer Majestät sehr tief und sehr langsam verneigt; dramatisch ist es jedenfalls nicht, wenn eine leidenschaftlich erregte Scene durch eine tiefe Doppelverbeugung eingeleitet und geschlossen wird.

In Summa: trotz vieler Mängel die respectable, sorgfältige Arbeit eines gebildeten, das Gute erstrebenden Mannes. Und nun möchte ich mit einem Citate schliessen, das wenn auch nicht ganz, so doch ungefähr passt, mit den Worten des Beaumarchais aus Goethes „Clavigo“: „Nirgend, nirgend in der Welt mangelt es an theilnehmenden, beistimmenden Seelen, wenn nur einer auftritt, dessen Umstände ihm völlige Freiheit lassen, all seiner Entschlossenheit zu folgen. Und o meine Freunde! ich habe das hoffnungsvolle Gefühl: überall gibt's treffliche Menschen unter den Mächtigen und Grossen, und das Ohr der Majestät ist selten taub; nur ist unsere Stimme meist zu schwach, bis dahinauf zu reichen.“

ALBERT LINDNER.

„Die Bluthochzeit".

Trauerspiel in fünf Aufzügen, dargestellt von den Meininger Hofschauspielern.

Dem' vielbesprochenen und jedenfalls sehr interessanten Gesammtgastspiel der Meininger Hofschauspieler in Berlin (Sommer 1874), von dem noch mehrfach die Rede sein wird, haben wir es zu danken, dass das Lindner'sche Trauerspiel, welches sich vor der Strenge des Hoftheaters in die Vorstadt geflüchtet hätte, unter den glänzendsten äusserlichen Bedingungen auch vor dem eigentlichen „Publicum der Residenz" zur Aufführung kommen konnte. Ich hatte das Stück früher gelesen und davon den Eindruck einer echt dramatischen Dichtung empfangen, die bei vielen Schwächen doch eine ungewöhnliche Kraft der Composition und eine seltene Energie in der Sprache bekundete. Wenn ich das Stück nicht von den Meininger Hofschauspielern gesehen hätte, so würde ich vielleicht ganz vernünftig darüber schreiben können. Durch die Darstellung aber ist beinahe jede Spur des Eindrucks, den ich von der Lectüre empfangen hatte, verwischt worden; und ich würde mich ganz ungewöhnlich und erfolglos anstrengen müssen, wollte ich

dem Werke des Dichters in einer kritischen Besprechung einigermaſsen gerecht werden.

Nicht dass die Vorstellung durch die Meininger hinter meinen Erwartungen zurückgeblieben wäre; im Gegentheil: ich halte die Aufführung der „Bluthochzeit" für die interessanteste Gabe, welche uns das Gesammtgastspiel geboten. Aber es war eben nicht die Aufführung eines Lindner'schen Stückes, sondern die Zurschaustellung der schönsten Decorationen und Costüme, welche Geschmack und Kunstsinn, die keine Kosten zu scheuen brauchen, herzustellen vermögen. Unter der Last der wunderbaren Ausstattungspracht wurde die Dichtung bis zum Unerkennbaren erdrückt. Auch auf den besten Pariser Bühnen habe ich niemals so echt künstlerich treue und wirksame Decorationen, so herrliche Costüme und Requisiten gesehen. Ein Prunkgemach des Louvre ist immer schöner als das andere; das Mobiliar kann das Entzücken eines Antiquitätensammlers hervorrufen und die Costüme sind so blendend schön und richtig, dass man sie nicht genug bewundern kann. So schweift das Auge des Beschauers von einem interessanten Gegenstande auf den andern; und da das gewöhnliche menschliche Individuum doch nur ein gewisses Quantum von Sinnesthätigkeit in einem bestimmten Zeitraume absolviren kann, so schweigen alle anderen Sinne, um dem Auge allein die unbeschränkte Herrschaft einzuräumen. In dem Momente aber, da das Auge ermattet war, und da man sich der süssen Hoffnung hingeben mochte, nun auch einmal ungefähr zu verstehen, was die Leute, die so schön aussahen, in den schönen Zimmern mit den schönen Möbeln ungefähr sagten, knatterten die Gewehre los und stellten durch

ihren Höllenlärm die Einheitlichkeit im Nichtverstehen her. Kurz und gut, ich war nach der Vorstellung nicht im Stande, über die Lindner'sche Dichtung zu schreiben. Und da diese Aufzeichnungen vor allem den frischen Eindruck wiedergeben sollen, wie ich ihn jedesmal aus dem Theater mit nach Hause genommen habe, so würde eine nachträgliche Kritik, die sich auf das Buch stützen müsste, hier nicht angebracht sein. Ich halte die Bühnenwirkung für eine der Hauptsachen des Bühnenwerkes; und was ich von den aufgeführten Dramen gesagt habe und sagen werde, ist immer nur der Ausdruck der Empfindungen, welche sie in ihrer Verkörperung auf der Scene in mir hervorgerufen haben. Nur bei den sogenannten „Buchdramen" habe ich davon absehen müssen — aus dem sehr einfachen Grunde, dass diese zum Theil überhaupt nicht aufgeführt worden sind. Es ist also nicht Bequemlichkeit, wenn ich die Besprechung, die ich nach der ersten Aufführung der „Bluthochzeit" durch die Meininger schrieb, nicht nach dem Lindner'schen Buche ergänze. Dass es keine Kritik des Dramas ist, thut mir leid; aber ich kann es nicht ändern. Der Dichter wird mir die Unterlassungssünde hoffentlich vergeben — ich hoffe es um so mehr, als ich bei der Besprechung der Aufführung doch gewisse Fragen berühre, von denen ich glaube, dass sie dem dramatischen Autor ebensowenig gleichgültig sein können, wie sie dem Theaterpublicum gleichgültig sein sollten. Also keine Kritik, sondern nur einige flüchtige Bemerkungen.

Ich entsinne mich von früher her, dass der Dichter mit einer beneidenswerthen Ungenirtheit sich über das Vorurtheil der ungefähr zu beobachtenden geschichtlichen Treue hinwegsetzt.

Es liegt mir fern, dem Dichter, der, wenn ich nicht irre, Pädagog gewesen ist und als solcher die geschichtlichen Daten genau kennt, mit Schlossers Weltgeschichte aufwarten zu wollen. Aber meiner Ansicht nach ist es doch nicht gerade erforderlich, dass die Wahrheit in einer freien Dichtung, wie hier, geradezu auf den Kopf gestellt wird, dass Margarethe von Valois gleichzeitig mit Karl IX. stirbt, dass Heinrich IV. seine Gattin überlebt und unmittelbar auf Karl IX. folgt, dass aus Margarethe, der verbuhltesten aller königlichen Dirnen, ein sittsames Weib gemacht wird, die sich allerdings ein kleines harmloses Ehebrüchelchen verstattet, dasselbe aber mit Zähren der Reue, als ob es auch in ihren Augen Gott weiss was wäre, ihrem Gatten beichtet. Vielleicht hätte Lindner besser daran gethan, das Beispiel der discreteren Behandlung der Geschichte, wie es mit demselben Stoff Scribe gethan, zu befolgen. Scribe hat in den „Hugenotten" auf die grossen historischen Namen verzichtet bis auf Margarethe, und dann diese Margarethe allerdings, von lüsternen Hofdamen umgeben, in das zweifelhafte Licht französischer Vorurtheilslosigkeit gerückt, in dem allein sie auch auf der Bühne möglich erscheint. Die gute Lindner'sche Margarethe hat mit der lüderlichen Margot auch nicht die geringste Familienverwandtschaft.

Da habe ich gerade ihre Memoiren*) zur Hand, und in der einleitenden Notiz, welche Lalanne dazu geschrieben hat, finde ich unter Anderem auch die Liste ihrer notorisch bekannten nicht-platonischen Liebhaber, welche dem „*divorce satirique*" und den Aufzeichnungen

*) *Mémoires de Marguérite de Valois.* Paris 1858, P. Jannet.

von Tallemant des Réaux entnommen ist. Gezählt sind deren dreiundzwanzig. Der Herzog von Guise bildet Nummer drei; Nummer fünf, sechs und sieben sind ihre drei Brüder: Karl IX., Heinrich III. und Franz von Anjou. Der Ehegemahl ist natürlich nicht mitgezählt. Dagegen finden wir in der Liste unter Anderen ihren Koch, ihren Leibdiener, einen Kesselflicker und sonstige Plebejer.

Die „Memoiren" enthalten einen sehr interessanten Bericht über die Bartholomäusnacht, den ich in Ermangelung einer Kritik des Lindner'schen Stückes im Auszug, aber in worgetreuer Uebersetzung, hier wiedergeben will. Margarethe berichtet ausführlich über die Vorbereitungen zur Bartholomäusnacht. Dann fährt sie fort: „Man sagte mir von alledem kein Wort. Ich sah die ganze Umgebung in grosser Thätigkeit. Die Hugenotten waren entrüstet über die Verwundung des Admirals Colligny. Die Anhänger des Herrn von Guise fürchteten, dass man Rache nehmen möchte und flüsterten sich gegenseitig in's Ohr. Die Hugenotten beargwohnten mich, da ich Katholikin und die Katholiken, weil ich die Gemahlin des Königs von Navarra, der Hugenotte war. Und so kam es, dass mir Niemand ein Wort sagte, bis auf den Abend, als ich dem Coucher der Königin, meiner Mutter, beiwohnte, welche neben meiner Schwester Claudia, Herzogin von Lothringen, sass. Claudia war tieftraurig. Die Königin, meine Mutter, unterhielt sich mit verschiedenen Personen. Als sie mich bemerkte, sagte sie zu mir, ich solle mich zur Ruhe begeben. Als ich meine Verbeugung machte, nahm mich meine Schwester am Arm, hielt mich fest und fing an laut zu weinen, indem sie zu mir sagte: „Mein Gott, liebe Schwester, geh nicht zu Bett". Darüber er-

schrak ich ausserordentlich. Die Königin, meine Mutter, bemerkte das, rief meine Schwester herbei und war sehr aufgebracht über sie. Sie verbot ihr, mir ein Wort zu sagen. Meine Schwester entgegnete ihr, es sei nicht wohl gethan, mich auf diese Weise hinopfern zu lassen; man würde jedenfalls, wenn irgend etwas entdeckt würde, Rache an mir nehmen. Die Königin, meine Mutter, gab zur Antwort, es würde mir, so Gott wolle, kein Unheil zustossen. Was aber auch immer geschehen möchte, ich müsste zu Bett gehen, damit die Andern keinen Argwohn schöpften, welcher den Anschlag vereiteln würde. Ich merkte nur, dass man sich zankte, aber ich verstand nicht ihre Worte. Die Königin befahl mir noch einmal und in barscher Weise, mich zur Ruhe zu begeben. Meine Schwester zerfloss in Thränen, wünschte mir gute Nacht, konnte es aber nicht über sich gewinnen, noch ein Wort hinzuzufügen, und ich war im höchsten Grade erschrocken, fasst ausser mir, ohne ersinnen zu können, welche Gefahr mir bevorstünde. Sobald ich mich in mein Gemach zurückgezogen hatte, betete ich zu Gott, dass er mich in seinen heiligen Schutz nehme und mich bewahre, ohne dass ich wusste, vor welcher Gefahr. Darauf befahl mir der König, mein Gatte, der schon im Bett lag, mich hinzulegen. Ich that das und fand sein Bett umgeben von dreissig bis vierzig Hugenotten, die ich noch gar nicht kannte, denn ich war ja erst seit wenigen Tagen verheirathet. Diese unterhielten sich die ganze Nacht hindurch von dem Unglück, welches den Admiral (Colligny) betroffen hatte und fassten den Beschluss, sobald der Tag graute, Rechenschaft beim Könige wegen des Herzogs von Guise zu fordern, und wenn ihnen die Gerechtigkeit versagt

werden sollte, sich selbst solche zu verschaffen. Ich hatte im Herzen noch immer die Thränen meiner Schwester und konnte nicht einschlafen; so hatte sie mich in Angst versetzt, ohne dass ich wusste weshalb. Ich brachte so die Nacht zu, ohne die Wimpern zu schliessen. Beim Tagesanbruch sagte der König, mein Gemahl, er wolle Ball spielen gehen und damit die Zeit verbringen, bis König Karl erwacht sein würde. Er verliess mein Zimmer und alle seine Edelleute mit ihm. Da ich sah, dass der Tag schon graute und annahm, dass die Gefahr, von welcher meine Schwester gesprochen hatte, vorübergegangen sei, sagte ich, vom Schlaf überwältigt, zu meiner Amme, sie solle die Thür schliessen, damit ich behaglich der Ruhe pflegen könnte. Eine Stunde später, als ich im tiefsten Schlafe war, schlägt ein Mensch mit Händen und Füssen an die Thür und schreit: „Navarra! Navarra!“ Meine Amme läuft in dem Glauben, dass es der König, mein Gemahl, sei, hurtig zur Thür und öffnet dieselbe. Es war ein Edelmann, Namens Léran, der einen Degenstich im Ellenbogen und eine Wunde mit der Hellebarde am Arme hatte. Vier Bogenschützen folgten ihm auf dem Fusse und drangen unmittelbar nach ihm in mein Schlafgemach ein. Um sich vor ihnen zu retten, warf er sich auf mein Bett. Als ich den Menschen fühlte, der mich festhielt, verkroch ich mich in's äusserste Bettende; er hinter mir her, indem er meinen Körper immer umschlungen hält. Ich kannte diesen Menschen gar nicht und wusste nicht, ob er gekommen sei, um mir eine Schmach anzuthun, und ob die Bogenschützen gegen ihn oder gegen mich vorgehen wollten. Wir schrieen Beide und waren der Eine ebenso erschrocken wie der Andere. Schliesslich wollte Gott,

dass Herr von Nançay, Capitain der Leibwache, herbeieilte, der, als er mich in diesem Zustand erblickte, obgleich er von Mitgefühl ergriffen war, sich des Lachens nicht erwehren konnte. Er war empört über die Indiscretion der Bogenschützen, befahl ihnen, sofort das Zimmer zu verlassen, und schenkte mir das Leben des armen Menschen, der mich umfasst hielt. Diesen liess ich dann sich betten, und in meinem Cabinet verbinden. Während ich mein Hemd wechselte, das ganz mit Blut befleckt war, erzählte mir Herr von Nançay die Vorgänge der letzten Nacht und versicherte mich, dass der König, mein Gemahl, im Gemache des Königs (Karl IX.) sicher und geborgen, und dass ihm kein Leid widerfahren sei. Er warf einen Nachtmantel über mich und geleitete mich in das Zimmer meiner Schwester, der Herzogin von Lothringen, wo ich mehr todt als lebendig ankam. Als ich in das Vorzimmer trat, dessen Thüren weit offen standen, taumelte mir ein Edelmann, Namens Bourse, der von Bogenschützen verfolgt wurde, entgegen. Er war durchbohrt von einem Hellebardenstich und brach drei Schritt vor mir zusammen. Ich sank nach der andern Seite beinahe ohnmächtig in die Arme des Herrn von Nançay. Als ich wieder zu mir gekommen war, trat ich in das kleine Zimmer, in welchem meine Schwester schlief. Dort suchten mich zwei Edelleute aus dem Gefolge des Königs, meines Gemahls, auf und beschworen mich, ihnen das Leben zu retten. Ich warf mich dem Könige und der Königin, meiner Mutter, zu Füssen, um sie darum zu bitten; und endlich erfüllten sie meinen Wunsch."

Dies der naive Bericht der Königin Margot, über ihre Betheiligung an den Schreckensscenen der furcht-

baren Nacht. Es wird mir schwer, von dieser historischen Reminiscenz den Uebergang zu der Meininger Aufführung des Lindner'schen Dramas zu finden, so schwer, dass ich darauf verzichten will. Das Wesentliche habe ich ja auch bereits am Eingange gesagt.

Ich halte es für undenkbar, dass man die Genauigkeit in der Ausstattung weiter treibt, als dies hier geschehen; ich gebe zu, dass hier dem Zuschauer eine Reihe von historischen Bildern geboten wird, wie er sie schwerlich sonst auf irgend einer Bühne zu sehen bekommt; ich räume ein, dass dies in hohem Grade interessant und dankenswerth ist. Aber ich stimme keineswegs ein in den Lobgesang der Berliner Kritik, dass dadurch das Theater gefördert werde.

Im Gegentheil! Ich habe die Ueberzeugung gewonnen, dass diese Uebertreibung in der Pflege des Aeusserlichen, wenn sie allgemein gehandhabt würde, ein Verderb für die Bühne wäre. Die Form, welche uns gezeigt wird, ist so berückend für das Auge, dass man nach dem Gehalt gar nicht mehr fragt. Hand auf's Herz! Wer hat von den Zuschauern bei der ersten Aufführung einen tiefen Eindruck von der Dichtung bekommen können? wer hat auch nur verstanden, was auf der Bühne gesprochen worden ist, während die königlichen Brüder sich in ihren übermüthigen Costümen, in der vollen Pracht ihrer Insolenz zum ersten Male den Augen des Zuschauers aussetzten? wer hat auch nur die leiseste Regung während der Metzeleien der Bartholomäusnacht verspüren können? und wem hat dieses allerdings sehr realistische aber vollständig unsinnige Gewehrfeuer hinter der Scene mit dem pestilenzialischen Pulverrauch, der das ganze Haus derart durch-

stänkerte, dass Einem der Athem benommen wurde; — wem hat dieser lärmende, qualmende, stinkende Nonsens inmitten des allgemeinen Hüstelns die Möglichkeit zu einem kunstgenuss-ähnlichen Empfinden gewähren können? Für diese Art von Schönheit fehlt mir der Sinn; und wenn das die Aufgabe der Bühne ist, solche Empfindungen hervorzurufen, dann zähle ich jede Stunde, die ich diesem unseligen Institute gewidmet habe, zu den verlorenen; dann hole Dieser und Jener die ganze dramatische Kunst!

Ich bin glücklich, constatiren zu können, dass meine Ansicht nicht allgemein getheilt wird. Nach dem sehr lebhaften Beifall zu schliessen, war das Publicum ganz entzückt — nicht nur die handfesten Freunde, welche, wie mir schien, in ziemlich geschlossenen Reihen vorangingen, — auch die Unbetheiligten klatschten lebhaft, und oft, und viel. Alle Darsteller wurden gerufen — bei offener Scene und nach dem Fallen des Vorhangs. Ich wunderte mich, dass man den Salvenschiessern, die doch wesentlich zu dieser Art von Erfolg beigetragen, nicht dieselbe Ehre erwiesen. Alle, Alle wurden gerufen; nach dem zweiten Acte sogar der Dichter. Und die Schauspieler leisteten diesem Rufe bereitwillig Folge.

JULIUS MINDING.

„Papst Sixtus V."

Tragödie in fünf Aufzügen, dargestellt von den Meininger Hofschauspielern.

Vor vier oder fünf Jahren wurde in dem literarischen Theile aller deutschen Blätter die Nachricht abgedruckt, dass ein vor einem Vierteljahrhundert geschriebenes und völlig in Vergessenheit gerathenes Trauerspiel aus dem Staube alter Theaterbibliotheken wieder ausgegraben sei, und dass dieses Trauerspiel dichterische Schönheiten erster Grösse enthalte. Der literarische Schliemann, welcher sich um diese Ausgrabungen verdient gemacht hatte, war der oldenburgische Theaterdirector Becker. Bald darauf erschien dieses Trauerspiel im Druck im Verlag der Schulze'schen Buchhandlung in Oldenburg mit einer Einleitung von Clemens Rainer, Oberregisseur am Stadttheater in Zürich, und August Becker, Theaterdirector in Oldenburg. Ausser diesem Vorwort und der Bearbeitung des Minding'schen Trauerspiels enthielt der Band noch eine einleitende Abhandlung „über die tragische Schuld und die poetische Gerechtigkeit", welche ebenfalls aus der Feder des Herrn Becker stammte. Von diesem Buche liegt uns gegenwärtig die zweite

Auflage vor. Sie hat noch eine Bereicherung erfahren. Ein Bogen Petitdruck enthält alle vortheilhaften Aussprüche bedeutender und unbedeutender Kritiker, maſsgebender und unerheblicher Blätter, zu welchen die Minding'sche Dichtung Veranlassung gegeben hat. Aus der Einleitung erfahren wir, dass „seit den Classikern *keine zweite Dichtung* oder nur wenige ebenbürtige von solch tragischer Wucht und gleicher Vollendung der Form das Licht erblickt haben." Die Kritiken scheinen diese Auffassung zu bestätigen.

Auf einigen kleineren Theatern wurde das Trauerspiel des inzwischen verstorbenen Dichters aufgeführt; und die Zeitungen berichteten regelmässig über die bedeutenden Erfolge, welche das Stück in seiner neuen Bearbeitung errungen habe. Die Bühnen ersten Ranges verhielten sich der Minding'schen Tragödie gegenüber bis jetzt theilnahmlos. Die Theilnahmlosigkeit wurde von den Kritikern häufig und nicht immer gelinde getadelt. Bei der Aufführung eines jeden neuen Stückes, welches wenig oder gar keinen Erfolg an den Hoftheatern hatte, wurde den obersten Leitern das Minding'sche Trauerspiel auf unliebsame Weise in Erinnerung gebracht. „Weshalb erspart Ihr uns nicht die Langweile und den Verdruss, den die dramatischen Nichtsleister unserer Zeit uns beständig bereiten? Weshalb gebt Ihr uns nicht „Sixtus V.", jenes Meisterwerk, welches etc.?"

Nun haben wir denn den Meiningern also die uns lange vorenthaltene Freude zu verdanken. Wir haben das Stück mit seinen classischen Schönheiten in einer sorgfältigen Darstellung gesehen; wir haben uns auf's andächtigste gelangweilt und wir begreifen nun voll-

kommen, dass das Minding'sche Trauerspiel trotz aller Anstrengungen der guten Freunde nicht in weitere Kreise gedrungen ist.

Die Herren Becker und Rainer haben es ohne Zweifel mit der Minding'schen Muse sehr gut gemeint; ich zweifle nicht im Entferntesten an der vollen Aufrichtigkeit ihres Enthusiasmus. Die Berechtigung desselben aber scheint mir mindestens fraglich zu sein. Die Herausgeber haben dem Andenken Mindings durch die unglaubliche Ueberschätzung des Dichters* einen schlechten Dienst erwiesen. Die Zuversicht allein genügt ja nicht, um uns eine allerdings recht anständige, strebsame, aber doch höchstens mittelgute Arbeit als ein halbclassisches Meisterwerk zu octroyiren. Die Herausgeber haben das Minding'sche Werk auf ein so hohes Piedestal gestellt, dass man bei der Beurtheilung desselben die höchsten Anforderungen zu machen verpflichtet ist. Diesen Anforderungen aber genügt das Werk durchaus nicht. Nicht Bosheit, nicht Gehässigkeit, nicht Kurzsichtigkeit haben, wie die Herausgeber glauben und mit Vermessenheit aussprechen, das frische Aufblühen dieser verborgenen Wunderblume bis jetzt verhindert; ihre eigene Lebensohnmacht allein ist daran schuld.

Wir wollen uns das Stück etwas näher ansehen. Minding macht es uns bequem, die Handlung kurz zu erzählen, denn es ist keine Handlung da. Der Inhalt lässt sich in einem Satze wiedergeben. Der ehrgeizige Cardinal Montalto, dem es gelungen ist, durch erheuchelte Gebrechlichkeit und erlogene Stupidität seine Umgebung zu täuschen, wird gerade dieser vorgeblichen Mängel wegen nach dem Ableben Gregors XIII. zum Papste gewählt, zeigt sich nun plötzlich als energischer,

kräftiger Regent und wird auf Anstiften der Jesuiten, die er unter das päpstliche Joch beugen will, vergiftet. An diese Conversationslexikonsweisheit hat Minding noch eine Liebesgeschichte angekleckst, die mit dem inneren Organismus des Stückes in keiner Weise verbunden ist. Von Zeit zu Zeit lässt er eine junge Römerin über die Bühne rasen, der ein junger Römer eiligen Fusses folgt. Beide scheinen hohe politische Ideale zu haben, und das bekommt ihnen schlecht. Denn der junge Römer wird als Revolutionär gehängt, und sie vergiftet aus Versehen den Papst, der, wie sich nachträglich herausstellt, eigentlich ihre Ideale verwirklichen wollte. Sie hatte davon keine Ahnung, die Gute. Sie erfährt es erst, nachdem sie dem Papst das Gift beigebracht hat. Und sie erfährt es — dies ist charakteristisch — durch seine eigenen Worte, nicht etwa durch seine Handlungen. Mit dieser Einzelheit ist eigentlich das ganze Stück kritisirt. Der begeisterten Mathilde Gräfin von Castelferro — so heisst die junge politische Dame — kann man es gar nicht übel nehmen, dass sie sich im Minding'schen Trauerspiel über die Fähigkeiten und die Energie des Papstes vollkommen irrt, denn er thut — im Trauerspiele — wirklich nichts, was ihn als einen bedeutenden Menschen bezeichnen könnte. Erst als sein Auge bricht, sagt er, dass er bedeutend gewesen ist. Und da muss man's ihm wohl glauben.

Die Minding'sche Dichtung enthält in der Form und in dem Gedanken einige wirklich schöne Eigenschaften. Es ist das Werk eines talentvollen Mannes, der von der Bühne leider nicht das Mindeste verstanden hat. Aber es ist geradezu ein Hohn, diese Dichtung zu einer classischen Tragödie aufblähen zu wollen. Jeder Redaction werden im Laufe des Jahres, namentlich von den Gym-

nasiallehrern in kleineren Städten, einige Dutzend historischer Trauerspiele zugesandt, die niemals zur Aufführung gelangen. Wer diese Stücke durchblättert, wird ein Gefühl der Wehmuth niemals gänzlich unterdrücken können. Man findet in denselben häufig poetische Einzelheiten, welche über die Mittelmässigkeit weit hervorragen. Sie enthalten sprachliche Wendungen voller Kraft und Originalität, die Charaktere sind zum Theil scharf ausgeprägt — kurzum diese Arbeiten bekunden eine entschiedene Begabung ihrer Verfasser. Und dennoch bleiben sie völlig unbeachtet, weil sie für die Bühne unbrauchbar sind, weil sie an einer entsetzlichen Schwerfälligkeit in der Entwickelung und Ungeschicklichkeit in der Technik leiden. Ganz denselben Eindruck macht das Minding'sche Trauerspiel. Ich habe in meiner redactionellen Praxis schon mehrere Dramen von unbekannt gebliebenen Verfassern gelesen, welche dem Minding'schen durchaus nicht nachstehen. „Papst Sixtus V." ist gar keine Bühnendichtung, es ist ein Stück in so und soviel Zwischenvorhängen mit malerischen Gruppen und einem, bisweilen poetischen, verbindenden Text dazu.

Bekanntlich lässt sich jedes Ding auf Erden in drei Theile zerlegen: in den ersten, zweiten und den dritten Theil. So auch das Minding'sche Trauerspiel. Im ersten Theile sehen wir den Cardinal Montalto, der Altersschwäche erlügt und die Stimmen zur Papstwahl auf diese Weise gewinnt. Von einem Interesse an dem Ausgange dieses Manövers kann schon aus dem Grunde nicht die Rede sein, weil das Stück „Papst Sixtus V." heisst und alle Welt weiss, dass Montalto zum Papste gewählt werden wird. Im zweiten Theile sehen wir den Cardinal Montalto also als Papst. Jetzt, meinen wir,

wird die Handlung wohl beginnen. Wir lassen es uns gefallen, dass der neuerwählte Papst in pomphaften Worten sein Programm entfaltet und in gloriosen Futuren von alle dem spricht, was er zu thun beabsichtigt. Wir hören

„Eine grosse That in Worten,
Die Du einst zu thun gedenkst".

Aber bei dieser Verkündigung bleibt es auch, und wir müssen, je weiter wir in der Nichthandlung vordringen, mit dem Dichter weiter citiren:

„O, ich kenne diese Sorten
Geist'ger Schuldenmacher längst!
O, ich kenne das Geflunker
Künftiger Unsterblichkeit."

Es geschieht auch nicht das Geringste, welches uns die Ueberzeugung aufnöthigt, dass wir einem grossangelegten thatkräftigen Manne gegenüber stehen. Im dritten Theile wird der Papst vergiftet. Und nun erfahren wir, dass während des Fallens der zahlreichen Zwischenvorhänge alle möglichen Grossthaten geschehen sein müssen. Wir müssen auch das glauben. Denn die Gräfin Castelferro glaubt es ja auch, bedauert, dass sie den grossen Mann getödtet hat und stürzt zusammen. Wir aber gähnen uns langsam aus dem Theater in's Freie.

Mit Ausnahme einer einzigen Scene — derjenigen zwischen Montalto und Toledo vor dem Conclave, welche den Anlauf zu einer dramatischen Spannung nimmt — ist dieses Trauerspiel der dramatischen Wirkung völlig bar. Von Zeit zu Zeit kann man sich über einige schöne Gedanken in edler Form erfreuen; aber von irgend welchem Interesse an den Vorgängen, von irgend

welcher wahren Sympathie für eine der uns entgegentretenden Persönlichkeiten ist nicht die Rede. Jedesmal, wenn wir leise hoffen, dass wir uns allmählich erwärmen werden, fällt der Zwischenvorhang und stellt eine eisige Scheidewand zwischen den Vorgängen auf der Bühne und der Theilnahme des Publicums her. Wir bekommen auf diese Weise lauter lauwarme Stückchen und kein Stück. Selbst die freundliche Gesinnung, welche das Publicum den Meininger Gästen entgegenbrachte, konnte das Minding'sche Trauerspiel vor dem laulichfröstelnden Halbachtungserfolge nicht bewahren.

Im ursprünglichen Texte hat der Verfasser Michel Angelo, Torquato Tasso und Galileo Galilei mit Statistenrollen bedacht. In der Meininger Bearbeitung hat man mit Recht zwei dieser grossen Namen vom Zettel gestrichen und sich auf die Einführung des Galilei beschränkt. Die frohe Ahnung des Publicums, dass es die schönen Worte „Und sie bewegt sich doch!" zur Abwechslung wieder einmal hören werde, bestätigt sich. Galilei unterhält sich in der That mit Sixtus; es werden uns einige versificirte Capitel aus Bernsteins naturwissenschaftlichen Volksbüchern vorgetragen, und bei der Gelegenheit kann es sich Galilei nicht versagen, das historische Wort auszusprechen.

Wir können den Meiningern nur Dank wissen, uns die Gelegenheit geboten zu haben, das Minding'sche Trauerspiel kennen zu lernen. Der Aberglaube, dass ein Meisterwerk der deutschen Dichtung bisher schnöde misshandelt worden sei, ist durch die Aufführung zerstört worden; und man wird nun wohl nachgerade aufhören, die Intendanten auf ihre Pflichtversäumniss aufmerksam zu machen. Denn es ist keines Menschen

Pflicht, seine Mitmenschen zu enttäuschen und zu langweilen.

Noch in einer anderen Beziehung war die Aufführung lehrreich. Gelegentlich des Meininger Gastspiels hat die Berliner Presse so freundliche Seitenblicke auf das Berliner Hoftheater geworfen, hat unserm Schauspielhause so vielerlei als nachahmungswürdig angemerkt, dass auch ich mich, zwar widerstrebend, zu einem Vergleiche des uns von den Gästen und von unseren heimischen ersten Künstlern Dargebotenen hingedrängt fühle. Nichts liegt mir ferner, als die sehr reellen Verdienste der Meininger herabzusetzen. Freudig muss jeder Unbefangene anerkennen den künstlerischen Ernst, welcher das Ganze leitet, den Eifer der einzelnen Mitglieder, zu einem guten Ensemble mitzuwirken, die Sorgfalt in der äusseren Ausstattung und die geschickte Inscenirung. Aber in den Einzelleistungen werden uns doch Dinge zugemuthet, die wir, wenn sie uns auf unserer Hofbühne geboten würden, mit dem bittersten Hohne aufnehmen würden. Man denke sich einmal die Theaterbösewichterei der Meininger, man denke sich das Meininger Liebespaar, mit diesen Bewegungen, mit diesem Organe, mit diesem Vortrage auf die Bretter des Gensdarmenmarktes versetzt — welche Klagen würden dann um die Fleischtöpfe Egyptens erhoben werden! Nein, wir wollen keine Vergleiche anstellen! Wir wollen es unseren Gästen nicht anthun; — und unseren heimischen Künstlern auch nicht!

Nun bin ich noch immer der Ansicht, dass zu einem guten Schauspiele neben manch anderem Guten auch gute Schauspieler gehören. Ich begreife vollkommen, dass es unüberwindliche Schwierigkeiten bereiten

würde, eine genügende Anzahl hervorragender Künstler in Meiningen zu fesseln; und es ist mir erklärlich, dass der kunstsinnige Herzog, der ein begeisterter Theaterfreund ist, als Surrogat für die innere Tüchtigkeit den äusseren Glanz, für die innerlichen Vorzüge die äusserliche Kunst gewählt hat, um wenigstens nach einer Seite hin sich den vollen Genuss am Schauspiele zu gönnen. Er musste auf die erste Silbe des Wortes „*Schau*spiel" den Nachdruck legen; für die Kritik ist die zweite aber doch wohl mindestens eben so wichtig; und es wäre wünschenswerth, wenn die Kritik nicht blos schaute, sondern auch hörte.

Was in Meiningen als künstlerischer Nothbehelf erscheint und völlig gerechtfertigt ist, möchten wir doch nicht als allgemein zu befolgende Regel für wichtigere Bühnenleitungen aufstellen. Wohin würde es führen, wenn man beständig den Schleier christlicher Liebe über die ungenügenden Leistungen werfen wollte und nur noch ein offenes Auge behielte für den künstlerischen Geschmack und die künstlerische Treue der Costüme und Decorationen! Wir würden zu einer Veräusserlichung der Kunst gelangen, die geradezu entsetzlich wäre.

Ich belauschte im Parquet einen Dialog, der mir das recht hübsch veranschaulichte. Während des vierten Actes, als allmählich die Reihen der Zuschauer sich lichteten — ein bequemeres Stück für die Garderobe giebt es gar nicht als diesen „Sixtus V." — sagte ein Herr, der hinter mir sass, zu seinem Nachbar: „Ich halte es nicht mehr aus. Kommen Sie mit?" Antwort: „Warten Sie noch bis zum Anfang des nächsten Actes, veilleicht kommt noch eine hübsche Decoration!" — Armer Dichter!

An stimmungsvollen Decorationen, interessanten und getreuen Costümen und malerischen Gruppirungen ist auch im „Sixtus“ kein Mangel. Aber diesmal sollte es nicht mehr genügen. Es kam dazu, dass das, was bei dem ersten Erscheinen der Meininger vor dem Berliner Publicum als neu und packend überraschte, in der Wiederholung in sehr abgeschwächter Wirkung hervortrat, dass das, was damals nur übertrieben erschien, im „Sixtus“, durch die Wiederholung aber verstärkt, einen unabsichtlich komischen Eindruck hervorrief. Ich rechne dazu hauptsächlich das lebhafte Bedürfniss der Communication, welches unter den Statisten herrscht, und die allzu sichtbare Offenbarung ihrer geheimsten Gefühlsregungen.

Diese Lebhaftigkeit! Geht ein Mensch vorüber, so zeigen fünf Personen mit Fingern auf ihn, die Anderen stossen sich zum mindesten an; für jeden Vorfall hegen sie die unbegreiflichste Theilnahme; Dinge, die kaum bemerkenswerth sind, versetzen sie in den höchsten Grad des Erstaunens; und macht Einer unter ihnen eine Bemerkung, welche ein wohlwollender Richter als mässigen Witz bezeichnen könnte, so verfallen sie in eine stürmische Heiterkeit. Die Leute sind in einer Gemüthsverfassung, als ob alle Tage ein Cäsar oder ein paar tausend Hugenotten niedergemetzelt würden.

Ausserdem müsste die beständige Wiederkehr derselben Nücancen vermieden werden. Nur ein Beispiel: Sixtus zieht den revolutionären Massen mit dem erhobenen Crucifix entgegen und zwingt sie, den Einen nach dem Andern, das Knie zu beugen. Das ist nun auf der Bühne so arrangirt, dass zunächst einige Frauen vor dem Anblicke des Gekreuzigten zu Boden sinken,

während Andere trotzig stehen bleiben und die Niederknieenden durch stummes Spiel wegen ihrer Schwäche verhöhnen und rügen. Das erste Mal wirkt das vortrefflich; aber der Spass wiederholt sich drei oder vier Mal auf beiden Seiten der Bühne. Das zweite Mal erscheint es überflüssig, das dritte Mal wirkt es lächerlich.

Eine Regie, welche auf die Richtigkeit so grossen Werth legt, wie die Meiningen'sche, darf auf folgende Punkte aufmerksam gemacht werden. Es wird uns das erwachende Rom vorgeführt. Die Strasse belebt sich nach und nach. Da fällt zunächst auf, dass von der einen Seite fast kein Mensch, von der andern Seite aber Massen kommen, woraus geschlossen werden muss, dass Rom nur zur Hälfte bewohnt ist. Die Leute sind eben aufgestanden. Sie legen sich aber sofort wieder an die Erde, um eine malerische Gruppe hervorzubringen. Man hört eine innere Stimme aus Offenbachs „Orpheus", man citirt: „Seid Ihr alle malerisch gruppirt?" Pause. „Nun, wenn Ihr Alle malerisch gruppirt seid, dann kann die Geschichte losgehen." Und dann geht's in der That auch los.

Im Conclave wird sogar im Geruch, durch Verbrennen eines starken Quantums Weihrauch die Naturtreue angestrebt. Das ganze Theater war von dem penetranten Dufte erfüllt. Gottlob, dass das Stück nicht in der Nähe des Berliner Schafgrabens spielt. Was hätten wir sonst riechen müssen! Die Decorationen, die Gruppirung, die Farbenzusammenstellung wirkt in dem Bilde übrigens bedeutend. Aber es ist doch geradezu unbegreiflich, dass die Regie im Conclave, um ein schönes Bild herzustellen, auch die Schweizergarden verwerthet hat, dass sich auf diese Weise die Papstwahl in Gegen-

TAYLOR INST. OX

wart von nichtpriesterlichen Zeugen vollzieht. Vor einem solchen starken Missgriffe hätte doch schon das einfache Wort „Conclave“ bewahren sollen.

Der überschätzten Dichtung und der überschätzten Darstellung gegenüber habe ich die mildesten Worte zu wählen mich bemüht, denn der Eifer und der Fleiss der thüringischen Künstler machen der Kritik die Milde zur Pflicht und gemahnen sie an die alte lateinische Weisheit, dass das löbliche Streben anzuerkennen ist auch dann, wenn die Kräfte versagen.

OTTO FRANZ GENSICHEN.

„Erloschene Geschlechter".

Trauerspiel in fünf Acten.

Es gibt zwei Männer, deren Familiennamen nie ohne Hinzufügung der beiden Vornamen genannt werden: Gotthold Ephraim Lessing und Otto Franz Gensichen. Auch sonst haben diese noch mancherlei gemeinsam: beide sind in Deutschland geboren und beide haben sowohl dramaturgische Aufsätze wie Dramen — allerdings von verschiedener Qualität — geschrieben. Den dramatischen Dichter Otto Franz Gensichen habe ich erst vor kurzem kennen gelernt; der dramaturgische Didaktiker ist mir schon länger bekannt. Ich erinnere mich noch mit wahrem Vergnügen seiner lehrreichen Aufsätze über die verschiedenen Mitglieder unsres Hoftheaters, welche vor einiger Zeit zum Theil von der „Spenerschen Zeitung", zum Theil von der „Post" veröffentlicht wurden. Er liess sich nicht durch die äussere Wirkung blenden, er ging bei seinen ernsten Forschungen stets auf den Grund; und bisweilen kam er dann zu ganz überraschenden Resultaten, die er bei seinen dramatischen Lectionen auf das vortheilhafteste verwerthen konnte. Er begnügte sich z. B. nicht, Fräulein Kühle den Rath zu ertheilen, dass

ihr Gesicht nicht so oft den Ausdruck des komischen Schmollens annehmen solle; er brachte die Geschichte mit den Gesichtsmuskeln und dem Nasenrücken in Zusammenhang. So schrieb er in Nr. 418 der „Post“ am 20. August 1872:

„Ich mag diese Gelegenheit nicht vorüber gehen lassen, ohne Fräulein Kühle an eins zu erinnern. Wer von Mutter Natur einen so hübschen Kopf empfangen hat, muss ihn nicht durch falsche Mimik entstellen. Fraulein Kühle darf bei der runden Fülle ihres Gesichts die Muskeln der Wangen nicht *von dem Munde nach den Augen hinauf* und nicht *von den Backenknochen nach dem Nasenrücken zu* spielen lassen. Durch solch ein Muskelspiel wird das schöne dunkle Auge der Künstlerin fast ganz geschlossen. Die mittlere Partie des Antlitzes erhält eine zu faltenreiche Fülle, und der Kopf verliert das an Ausdruck, was ihm eben durch die Mimik noch mehr verliehen werden sollte. Fräulein Kühle lasse *die Wangenmuskeln gerade in entgegengesetzter Richtung spielen:* von den Augen abwärts nach der Oberlippe zu und vom Nasenrücken seitwärts nach dem Backenknochen hin. So behält das Auge seine volle, im ganzen Gesichte dominirende Grösse und die mittlere Partie des Antlitzes bewahrt jene ruhige Klarheit, welche gerade charakteristisch für das echt Weibliche. Ausserdem würde dadurch der *Mund zum Mitspielen herangezogen* werden, welcher bisher bei Fräulein Kühle eine nur passive Rolle gehabt. Endlich kann ich auch mit dem Spiel der *Stirnmuskeln* bei Fräulein Kühle mich nicht einverstanden erklären. Sie hat hier nnr zwei Bewegungen: eine *Zusammenziehung der Brauen nach*

der Nasenwurzel und ein *Aufwärtsfalten der Stirnhaut nach den Scheitelhaaren* hin. Ausserdem werden diese eintönigen zwei Bewegungen viel zu häufig angewendet, fast nie sehen wir die Stirn in jener wolkenlosen Heiterkeit eines unbefangenen Gemüths, sondern stets getrübt durch stereotype Falten. Spielen Sie, mein Fräulein, mehr mit dem Munde, weniger mit der Stirn".

Ich las diese Abhandlung mit dem gebührlichen Ernste in einem Kaffeehause. Ein Bekannter sass mir gegenüber. Auf einmal fing er furchtbar an zu lachen.

„Was schneiden Sie denn plötzlich für Gesichter?" fragte er mich.

„Ich?!" entgegnete ich bestürzt.

„Natürlich Sie! Wer denn sonst? Sie sehen ja aus, als ob Sie sich zum Concurrenten des Mimikers Ernst Schulz herausbilden wollten."

Unwillkürlich hatte ich beim Lesen die vorgeschriebenen Muskelbewegungen zu executiren versucht. Aber offenbar hat es mir nicht recht gelingen wollen, Backenknochen und Nasenrücken in die gehörige Concordanz zu bringen, den Mund zum Mitspielen heranzuziehen und die völlige Eintracht zwischen Nasenwurzel und Brauen zwischen Stirnhaut und Scheitelhaaren herzustellen.

Aber nicht um den Kritiker Otto Franz Gensichen, der nach einem kurzen, rühmlichen Wirken das Zeitliche in den Berliner Blättern gesegnet hat, um den dramatischen Dichter handelt es sich heute. — „*Erloschene Geschlechter*" heisst das Trauerspiel, welches am 21. Jan. 1874 — man muss sich das Datum merken — im Berliner Stadttheater zum lezten Male gegeben wurde.

Zum ersten Male zwei Tage vorher. Die Bezeichnung „Trauerspiel“ will mir trotz der massenhaften Todesfälle nicht recht gefallen. Ich habe mich sehr gut dabei amüsirt. Die Kritik hat dem armen Dichter böse mitgespielt. Vielleicht zu bös, wie ich meine. Denn trotz seines anspruchsvollen Auftretens in der Kritik, das auf mich immer nur den Eindruck des Komischen gemacht hat, trotz seines vollkommenen Mangels an Bühnenkenntniss, trotz aller Verirrungen und Extravaganzen hat Gensichen unbedingt poetisches Talent, und die Möglichkeit, dass er einmal noch etwas Gutes schreiben werde, ist nicht ausgeschlossen.

Unser Dichter gehört der sogenannten *idealen* Richtung an, d. h. er schreibt Jamben, er verleugnet nie, dass er seinen Schiller ganz genau kennt, er hört von Zeit zu Zeit Stimmen, die Wipfel der Bäume rauschen mit Vorliebe über seinem Haupte, und über die Kiesel zu seinen Füssen rieselt häufig ein munterer Bach.

Wenn man dem Trauerspiele, wie es früher üblich war, einen zweiten Titel beilegen wollte, so würde ich vorschlagen, „Erloschene Geschlechter, oder: Die Berichte des lothringischen Ritters und sonstiger schwedischen Hauptleute“. Die Berechtigung des zweiten Titels wird sich aus der Inhaltsangabe ergeben.

Beim Beginn des Stückes hören wir natürlich Schwertergeklirr hinter der Scene. Thekla, Gräfin von Warnfried, benutzt diese Gelegenheit zu einem Monologe über *„les supplices d'une femme“*. Sie hat nämlich ihrem Gatten die Treue gebrochen und mit dem Grafen Wolfram von Eschwede in der Ehe ein ausserehelliches Kind gezeugt. Dasselbe ist bald nach der Geburt gestorben und ruht in der Ahnengruft derer von Warnfried, als ob

es dahin gehörte. Als der Monolog zu Ende ist, vernimmt man wieder das Schwerterklirren, welches, während die Gräfin gesprochen hatte, verstummt war; Trompeten schmettern: Graf Warnfried tritt auf. Er lässt sich verschiedene Speere reichen. Sie alle sind ihm zu leicht. Nachdem er den schwersten als seiner Körperkraft angemessen befunden, sich den Panzer hat fester schnallen lassen und sich zum Streite gerüstet hat, hält er eine längere Rede. Man begreift nicht, weshalb der Mann so eilig ist, die Speere zu wägen, da er doch nicht fortgeht. Er erzählt uns, dass ihm *die Ehre* seines Hauses über alles geht, und er freut sich, dass Thekla die Ehre seines Hauses vermehrt hat. Bruno, Theklas und Warnfrieds Sohn, bekundet bei dieser Gelegenheit die anhänglichsten Gesinnungen für seine Mutter.

Wieder ertönt Schwertergeklirr, wieder locken die Trompeten, und Vater und Sohn ziehen in den Kampf.

Ich weiss nun nicht mehr genau, ob jetzt der erste Bote auftritt, um zu berichten, dass die Feinde zurückgeschlagen sind. Vielleicht wird es uns auch durch eine der handelnden Personen selbst berichtet: kurz und gut, die Feinde werden geschlagen. Dabei fällt mir ein, dass ich vergessen hatte, den Grund der Fehde anzugeben. Bruno hat nämlich die Tochter des Grafen von Steinburg, Bertha, — die er liebt, und die ihn liebt, — da sie wider ihren Willen mit dem von ihr gehassten Grafen von Geisheim vermählt werden sollte, vom väterlichen Schlosse entführt. Vater und präsumtiver Schwiegersohn wollen Bertha wieder gewinnen, und daher das Schwertergeklirr. Aber wie gesagt: sie werden geschlagen und müssen in der Flucht ihr Heil suchen. Dieser günstige Moment wird flugs dazu benutzt, um das glückliche Paar

Bertha und Bruno, in der Schlosskapelle ehelich zu verbinden. Demzufolge vernehmen wir anstatt des Schwertergeklirrs nunmehr den frommen Klang der Orgel.

Einer bleibt vom Hochzeitszuge zurück. Es ist Graf Walter von Hassingen, der die günstige Gelegenheit zu einem Monologe sich nicht entgehen lässt. Er liebt Bertha; aber Bruno ist sein Freund. Damit ist also der Keim eines neuen Conflicts gelegt. Auch Thekla kann der feierlichen Handlung der Vermählung ihres Sohnes nicht bis zum Schlusse beiwohnen. Das Schuldbewusstsein treibt sie aus der Kirche. Sie fasst den festen Entschluss, ihrem Gatten die entsetzliche Wahrheit zu gestehen. Da stürzt wieder ein schwedischer Hauptmann herein und berichtet dass die Feinde in ungeheuerer Verstärkung heranrücken. Natürlich entfernen sich auf diese Nachricht Vater, Sohn und Freund, um dem Feinde entgegenzutreten. Die Frauen bleiben zurück und sprechen ihre Gefühle aus. Wieder hört man Trompeten und Schwertergeklirr, bis endlich abermals ein lothringischer Ritter auftritt und über den Verlauf des Kampfes etwa wie folgt berichtet:

„Wir hatten sechszehn Fähnlein aufgebracht,
Als gegen Abend eine Wolke Staubes
Aufstieg vom Walde her. Als wir nun die Höhen
Erreicht und in das Thal herunter stiegen,
Da stand in weiter Ebene vor uns der Feind*)
Und Waffen blitzten, da wir rückwärts sahn.

*) Dieser Vers ist allerdings kein fünffüssiger Jambus, aber Schiller hat ihn so geschrieben. Und da ich den obigen Bericht aus den Berichten des Raoul und des schwedischen Hauptmanns („Jungfrau" und „Wallenstein") zusammengestellt und die Schiller'schen Worte gänzlich unverändert gelassen habe, kann ich mich nicht zu einer Correctur veranlasst fühlen.

Wir hatten eben nur noch Zeit, uns schnell
Auf's Pferd zu werfen. Sieh! da stellte sich
Ein seltsam Wunder unsern Augen dar.
Ein Schlachten war's, nicht eine Schlacht zu nennen,
Zweitausend Feinde deckten das Gefilde.
Nicht vorwärts konnten sie, auch nicht zurück,
Gekeilt in drangvoll fürchterliche Enge,
Und von den Unsern ward kein Mann vermisst".

Mit anderen Worten: Der Feind ist geschlagen, die Führer sind gefangen, Graf Bruno ist unversehrt, aber Graf Warnfried Vater hat eine tödliche Wunde empfangen. Dieser letztere schleppt sich auf die Bühne. Gräfin Thekla fühlt, dass sie die Verpflichtung habe, ihm die Schuld der Vergangenheit anzuvertrauen, und sie macht ihm das Geständniss, dass sie mit dem Grafen Wolfram von Eschwede, der in ferne Lande gezogen ist, die Treue gegen ihn gebrochen hat. Man erinnert sich, dass Graf Warnfried vor allem der strenge Hüter der *Ehre* seines Hauses ist. Man kann sich also denken, in welchen Zustand ihn dieses Schuldbekenntniss versetzt. Er ruft seinen Sohn herbei. Er will ihm die schreckliche Wahrheit gestehen, da schliesst der Tod ihm den Mund. „Graf Eberhard von Warnfried ist gestorben" sagt Thekla mit dumpfem Pathos, und der Vorhang fällt.

Zwischen dem ersten und zweiten Acte liegt ein Zeitraum von einigen Monaten, wie ich glaube. Die Kinder haben die Trauer bereits abgelegt, aber Thekla trägt noch immer ihr schwarzes Wittwenkleid. Bruno rüstet sich zum Aufbruch, um ein ritterliches Spiel mitzumachen. Er will „kämpfen für die schönste Fraue". Ich bitte, das *e* nicht zu übersehen, denn der mittelalterliche Charakter des Schauspiels, für welches der Verfasser

ganz genau das Jahr 1495 angegeben hat*), wird hauptsächlich durch diese kleinen *e*'s dargestellt. So sagt er nicht Mann, sondern Mann*e*, nicht Frau, sondern Frau*e*. Jetzt tritt der ideale Dichter in sein Recht. Die Sonne verglüht, und der silberne Mond steigt auf. Bruno und Thekla geben sich dem allgemein verbreiteten süssen Liebesgeflüster hin.

„Der Mond scheint hell. In solcher Nacht wie diese,
Da linde Luft die Bäume schmeichelnd küsst,
Stahl Bertha sich von ihrem argen Vater
Und lief mit einem ausgelassenen Liebsten
Von Steinburg fort."
„In solcher Nacht wie diese,
Da schwor ihr Bruno jung und zärtlich Liebe,
Und stahl ihr Herz mit manchem Treugelübde
Und jauchzte himmelwärts: ich bin geliebt."

---

*) Diesen mir dunkeln Punkt hat der Verfasser in einem Briefe an mich aufzuklären die Güte gehabt. Er schrieb mir darüber das Folgende:

„Ich schulde Ihnen und den übrigen Herren Kritikern noch die Beantwortung der Frage, weshalb ich gerade das Jahr 1495 als Zeit der Handlung gewählt. Im zweiten Act des Stückes wird der Grund hierfür leise angedeutet in den Worten:

„Der Kaiser hat
Zum ersten Mal, seit er den *ewigen*
Landfrieden uns mit strengem Wort verkündet" u. s. w.

Der erste Act meines Dramas spielt *vor*, die vier letzten Acte *nach* der Verkündigung des ewigen Landfriedens. Für das einmal von mir gewählte Sujet, den Conflict zwischen dem abstracten Begriff altadliger Stammesehre und den concreten Forderungen individueller Leidenschaft, brauchte ich nothwendig eine Zeit, welche mir gestattete, die Macht des Ritterstandes sowohl auf ihrem Höhenpunkte, als auch in ihrem allmählichen Verfall zu zeigen."

Da erschallen Trompeten. Man nimmt zärtlich Abschied und Bertha tritt in ihr

„einsam Schlafgemach,
Um dort von Dir, o Theurer, sanft zu träumen."

Die Scene bleibt leer und Thekla tritt auf. Ihr schwerer Schmerz wird durch das Bewusstsein gemildert, dass ihr trefflicher Sohn, Bruno, den sie über alles liebt, und der sie wie eine Heilige verehrt, von ihren Vertraulichkeiten mit dem Grafen Wolfram keine Kunde erhalten hat. „Apropos Wolfram", sagt sie in mittelalterlichen Jamben, „noch seh' ich ihn etc." — womit sie den nunmehr erfolgenden Eintritt Wolframs in der bekanntesten Weise vorbereitet.

Also Wolfram, der Verführer, und Thekla, die Schuldige.

Er beginnt mit der Erklärung, dass er sie noch immer liebt. „Dass geht weiss Gott nicht", sagt Thekla. „Ach was", entgegnet Wolfram

„Weshalb dies Ringen zwischen Stolz und Liebe?
An meinem Herzen ist der schönste Ort".

Thekla.

„O bleibe nicht bei mir und gehe fort,
Was Du mir warst, wirst Du nie wieder werden.
Seit heut' sind weiter wir getrennt, denn je,
Graf Eberhard von Warnfried ist gestorben."

„Aber erlauben Sie", entgegnet Wolfram, natürlich viel beredter und tragischer, immer in schönen Jamben, „das ist doch kein Grund, deshalb bin ich ja gerade wiedergekommen".

„O wärest Du geblieben, wo Du warst",

sagt Thekla.

„Bitte schön", versetzt Wolfram. „Ich bin in meiner besten Manneskraft". (Dies Letztere ist ungefähr wörtlich; ebenso das Folgende.)

„Ich kann noch leben, denn ich kann noch lieben,
Ich kann noch lieben, denn ich bin noch jung."

Aber selbst dieser kräftigen Beweisführung widersteht Thekla. „Zwischen uns drängt sich die Schuld", sagt sie, „aber sei doch vernünftig, Wolfram! Es braucht ja nicht so zu sein, wie Du meinst. Es gibt ja noch andre Frauen

„Viel edle Frau'n zählt unser Vaterland."

Und wenn Du auf alle Fälle das Bedürfniss fühlst, Dich zu vermählen, von meiner Seite hast Du keine Unannehmlichkeiten zu befürchten; *au contraire* ich will Deine künftige Frau auf's netteste bei mir aufnehmen, und anstatt der unmöglichen Verbindung zwischen uns Beiden, könnte sich zwischen uns Dreien ein ganz honettes Kaffeeverhältniss herstellen lassen. Wir wollen uns gut miteinander stellen. Ich darf nicht mehr die Frau eines Andern werden, denn ich habe schon einmal den Vorzug gehabt, die Treue zu brechen".

Der dritte Act spielt wenige Tage später. Bertha schäkert in harmlosester Weise mit dem Grafen von Hassingen, dem Bewussten, der sie liebt. Sie schenkt ihm Blumen, Locken und dergl.; aber sie denkt sich gar nichts dabei. Bruno kommt vom Turnier zurück. Er erstattet uns wiederum den Bericht eines schwedischen Hauptmannes. Er ist sehr missgestimmt. Er ist seinem Schwiegervater und seinem Nebenbuhler begegnet, und Beide haben ihn mit höhnischen Reden gestichelt.

Ausserdem hat er im Garten bei seiner Ankunft Bertha im vertraulichen Geplauder mit Graf Walter belauscht, kurz und gut: er ist eifersüchtig.

„Ist nichts geschehn, was meine Ehre kränkte?“

fragt er seine Mutter.

Die Mutter sucht ihn zu beruhigen. Aber als er seine Frau mit Walter fröhlicher Laune eintreten sieht, um ihn zu begrüssen, regt sich die alte Eifersucht wieder, und er wird recht unfreundlich, ja sogar grob. Er beleidigt ohne den mindesten Grund seine Frau und seinen Freund. Es kommt zur Herausforderung, aber er beruhigt sich wieder, bittet um Vergebung, und die Sache scheint abgemacht zu sein. Da sagt Walter: „Hier in diesem Hause halt' ich es nicht mehr aus. Ich will lieber fortgehn“. „Also stimmt die Sache doch nicht?“ blitzt es in Brunos erregtem Sinne, und der Scandal geht von neuem los. Um sich seiner Qual zu entledigen, richtet er die feierliche Frage an seine Mutter:

„Darf ich an meines Weibes Treue glauben,
So unerschütterlich wie einst mein Vater
An deine?“

Darauf kann die Mutter natürlich nicht ja sagen, denn der Vater glaubte ja gar nicht mehr an ihre Treue. Sie schweigt also betroffen, und dies Schweigen deutet Bruno unheilvoll als die Bestätigung seiner Befürchtungen. Er schwört darob, dass er das Geschlecht erlöschen lassen will. Daher der Titel.

Ich sah nach der Uhr, denn ich hatte einen Brief an die Leipziger Druckerei in der Tasche, der mit dem

Nachtzuge befördert werden musste. Es war $^3/_4$ 10 Uhr, als der Vorhang zum dritten Male herunter rauschte und die entsetzte Gruppe auf der Bühne von dem angenehm angeregten Publicum trennte. Erst die Pflicht und dann das Vergnügen, sagte ich mir und entschloss mich nicht ohne harten Kampf nach dem dritten Acte das Theater zu verlassen.

Wie Otto Franz Gensichen sein Trauerspiel vollendet hat — ich weiss es nicht genau. Aber es ist mir auch ziemlich gleichgültig. Ich kann annehmen, dass Walter, der Freund Berthas, zu der Erkenntniss kommt, dass er eigentlich Thekla liebt, dass Thekla aber mit dem Vater von Bertha, dem Grafen von Steinburg in nähere Beziehung tritt, während Bruno und Wolfram von Eschwede in einen harten Conflict gerathen. Vielleicht entführt Wolfram Bertha, oder Graf Steinburg adoptirt Bruno, kurz und gut, der Phantasie des Dramatikers ist hier der weiteste Spielraum geöffnet. Jedenfalls müssen aber die Geschlechter erlöschen. Und das kann auf die mannichfaltigste Weise geschehen. Gensichen scheint, wie ich aus den Recensionen ersehen, mit Vorliebe das Gift angewandt zu haben. Bruno, von der Unschuld seiner Frau überzeugt, vergiftet sich mit dieser in seligem Umfangen. Auch Thekla macht, soviel ich weiss, ihrem Leben ein Ende, und Graf Wolfram holt den Sarg seines Kindes aus der Familiengruft.

Von einer Kritik des Gensichen'schen Trauerspiels kann hier schon aus dem einfachen Grunde nicht die Rede sein, weil ich das Stück nur bis zum dritten Acte kenne. Die Dichtung fordert zur Parodie geradezu heraus. Aber trotz alledem steckt, wie ich schon früher erwähnte, Talent darin. Die Verse sind gar nicht

schlecht, und einige Scenen sind beinahe dramatisch angelegt. Das ist immerhin etwas, wenn auch nicht so viel, wie der Verfasser meint. Dass die Kritik ihm zum Vorwurf macht, einen modernen Stoff wie den Ehebruch in's Mittelalter verlegt zu haben, finde ich merkwürdig. Als ob Paris und Helena unsere Zeitgenossen wären!

Lust- und Schauspiele.

ADOLF WILBRANDT.

„Die Maler".

Lustspiel in drei Aufzügen.

Adolph Wilbrandt ist jedenfalls einer der liebenswürdigsten und talentvollsten unserer jungen Dramatiker. Er besitzt ein gutes Auge und eine geschickte Hand, Geist und Gemüth. Das zeigt sich namentlich im charakteristischen Detail, welches er scharf zu beobachten und sehr wirkungsvoll dramatisch zu gestalten weiss. Sein Geist ist aus feinem Stoffe; er blendet weniger als er erwärmt, sein Humor macht mehr lächeln als lachen; man fühlt sich weniger davon gepackt, als in innerliches Wohlbehagen versetzt. Mir wird der Autor besonders noch durch die Gewissenhaftigkeit seiner Arbeit sympathisch. Wilbrandt ist, wie Gretchens Mutter, „in allen Stücken so accurat". Welchen Stoff er immer behandelt, überall zeigt sich die Sauberkeit und Genauigkeit der Factur. Ob er auf die Antike zurückgreift, wie in der prächtigen Novelle „Narciss", ob er, wie im „Grafen

Hammerstein", die Handlung in das Mittelalter verlegt, oder ob er, wie in den reizend frischen Lustspielen „Unerreichbar", „Jugendliebe" und „Die Maler", moderne Menschen auf die Bühne bringt — immer haben wir uns an der Feinheit und Richtigkeit des Details, an der Sorgfalt und Vortrefflichkeit der Charakteristik und der Sprache zu erfreuen. Ich bin überzeugt, dass auch „Die Vermählten" dieselben Vorzüge besitzen, wenn sie auch bei der hiesigen Aufführung nicht hervortraten; der Mangel an geeigneten Individualitäten für die Darstellung der Hauptrollen brachte dies Lustspiel hier zu Falle, während es in Wien sich auf dem Repertoire des Burgtheaters ständig behauptet und dort noch heute zu den am liebsten gesehenen modernen Stücken gehört. Aus diesem Grunde vermochte mich auch der grosse Erfolg, den „Die Maler" an der Wiener Hofburg errungen, über das Schicksal derselben auf der Bühne des königl. Schauspielhauses in Berlin nicht vollkommen zu beruhigen. Und ich befürchtete das Schlimmste, da ich mir sagen musste, dass wir nicht im Stande waren, gerade für die beiden Hauptrollen, mit denen das Stück steht und fällt, Kräfte aufzubieten, welche denen des Burgtheaters an die Seite gestellt werden könnten. Trotzdem haben „Die Maler" gefallen, und das ist das beste Compliment, welches sich den Berliner Darstellern machen lässt.

Ich habe das Stück in Wien gesehen mit Sonnenthal und der Baudius in den Hauptrollen. Nun ist es eine alte Erfahrung, die Jedermann an sich selbst schon gemacht haben wird, dass bei künstlerischen Leistungen der Erste immer Recht behält, dass die erste Aufführung eines Stückes, welcher man beiwohnt, selbst wenn sie

mittelmässig ist, einen tieferen Eindruck macht und eine nachhaltigere Wirkung erzielt, als die gelungenere, welche später kommt. Wenn nun gar, wie bei den „Malern“ in Wien, die erste Aufführung Künstler in's Treffen führt wie Sonnenthal und die Gattin des Dichters, Frau Wilbrandt-Baudius, die ohne Zweifel für die Darstellung der Hauptrollen die künstlerisch und individuell befähigtesten in ganz Deutschland sind, dann hat die Aufführung an jeder andern Bühne einen überaus schweren Stand; dann verlockt die Erinnerung in jedem Augenblicke zu unliebsamen Parallelen und das Urtheil muss befangen werden.

Wenn man von dem deutschen Schauspiele der Gegenwart spricht, so wird man wider Willen zum *laudator temporis acti.* Ist es denn wahr, das böse Wort, das so oft ausgesprochen wird: sterben sie denn wirklich aus, die deutschen Schauspieler? Eine traurige Thatsache ist es auf alle Fälle, dass bis auf wenige, sehr wenige Ausnahmen, alle diejenigen Schauspieler, denen wir wirkliches Behagen und ungetrübte Freuden verdanken, seit einem Decennium — und länger — die „Lieblinge des Publikums“ sind; was an bemerkenswerthen Darstellern uns die letzten Jahre gebracht haben, sind zumeist gewissenhafte, ordentliche, kluge, gebildete Leute, „denkende Künstler“, wie es in den Recensionen heisst — alles Mögliche, aber nicht das Wahre. Es fehlt das über allen Ausdruck reizende *je ne sais quoi*, das Einen bewegt und ergreift. Sie reden, wie die Apostel am Pfingsttage, „mit andern Zungen“; aber nun hört auch das Zutreffende des Vergleichs auf. Vom heiligen Geiste, der sich herniedersenkt, merkt man recht wenig, und Niemand wird auf den Gedanken kommen, dass sie voll

süssen Weines seien. Sie machen im Gegentheil den allernüchternsten Eindruck.

Wilbrandt führt uns in die liebenswürdige Gesellschaft fideler Maler — wahrer Künstler, die am Tage gute, zum Theil sogar meisterhafte Bilder malen und am Abend, wenn sie den Pinsel bei Seite gelegt haben, sich jener göttlichen Ausgelassenheit hingeben, für deren Zauber nur der Künstler empfänglich ist. In dieser munteren und anregenden Gesellschaft ist ein junges Mädchen aufgewachsen, die Schwester des Malers Werner, welche Else heisst und die „kluge" Else genannt wird. Ein junges Mädchen mit dem Prädicate „klug"! Das ist so ein Seitenstück zu dem vorerwähnten „denkenden" Künstler in den Theaterreferaten. Ueber die Klugheit vergisst man die Weiblichkeit; und so machen es auch unsere Maler, so macht es Else selbst.

Kein Mensch denkt daran, dass dieser gute Kamerad, dem man seine Sorgen und Freuden anvertraut, dem andern Geschlechte angehört; und ihr ganzes Wesen wie ihre äussere Erscheinung tragen wesentlich dazu bei, die allgemeine Ansicht, dass sie „sächlichen Geschlechts" sei, zu bestärken. Lediglich Opportunitätsgründe bestimmen ihre Kleidung: sie trägt eine Brille mit enormen Gläsern, die das reizendste Gesicht entstellen müssen. Ihr Verhältniss zu den Malern ist das der burschikosen Gemüthlichkeit; und um das Recht zu haben, von ihren Freunden völlig paritätisch behandelt zu werden, „giebt sie sich auch an's Malen", wie man in Düsseldorf sagt. Aber ach! sie hat wenig Talent, — zu wenig, wie ihr ihr Freund Oswald mit wahrem Mitgefühl ehrlich erklärt. Ein allerdings humoristisches, aber wehmüthig grausames Urtheil wird über ihren grossen Carton, den sie als die

entscheidende Probe für ihre Befähigung betrachtete, gefällt; ein schwerer Seufzer — und sie schickt sich in das Unvermeidliche, und macht zu dem bösen Spiele, das man mit ihrer Hände Arbeit treibt, möglichst gute Miene. Sie gibt das Malen auf und bleibt nur noch der gute Kamerad. Dieser letztere ist in dem Augenblicke, wo das Stück beginnt, dem Maler Oswald sehr vonnöthen.

Oswald hat das Porträt einer verführerischen, seltsam fesselnden Wittwe gemalt und sich bei der Gelegenheit allen Ernstes, wie es scheint, in sie verliebt. Diese *grande dame* — eine Frau von Seefeld — ist eine Art „Dalila" und führt auch denselben Vornamen wie die Heldin des Feuillet'schen Dramas, Leonore — eines jener anmuthigen Geschöpfe, die sich ein harmloses Vergnügen daraus machen, mit interessanten Menschen, namentlich bedeutenden Künstlern, etwas zu kokettiren, Katz und Maus zu spielen und sie bei der Gelegenheit zu Grunde zu richten. So bei Feuillet. Bei Wilbrandt wird Oswald vor dem Geschicke des André Roswein bewahrt durch die kluge Else, die wie von Allem, was er auf dem Herzen hat, auch von seiner Leidenschaft für Leonore Kenntniss besitzt. Die „kalte Sonne", meint Else, passe nicht für den fiebernden Kometen, und es sei ein Leichtes, den verliebten Narren von der Kälte dieser Sonne zu überzeugen: er brauche ihr nur einmal eine stürmische Liebeserklärung zu machen, Hand und Herz zu Füssen zu legen und er werde die Wahrnehmung machen, dass die schöne Leonore in dem Augenblicke, wo die Geschichte ernst zu werden den Anschein nehme, nicht mehr mitspielen werde. Sie werde den „armen Freund" höflichst ersuchen aufzustehen.

Oswald befolgt den verschmitzten Rath, er macht die Liebeserklärung ganz nach Vorschrift, und Leonore bittet vorschriftsmässig den armen Freund aufzustehen.

Diese Scene missfällt mir. Sie verdirbt den offenen geraden Charakter Oswalds. Selbst einer Koketten gegenüber gestehe ich keinem Manne das Recht zu, „englisch zu lispeln, wenn er lügt"; das darf sich höchstens eine Dame verstatten. Ein Mann, der komödiantisch vor einem Weibe auf die Kniee sinkt, Leidenschaft und Ekstase heuchelt, mit berechnet zitternder Stimme und auscalculirtem feurigen Blicke erlogene Gefühle debitirt, ist auf alle Fälle abstossend und den trefflichen, wahren Oswald entstellt dieses Schauspielerkunststückchen. Das ist der härteste, ist eigentlich der einzige harte Tadel, den ich gegen das Stück auszusprechen habe.

Oswald durchschaut also die gefährliche Leonore; aber das allein würde kaum genügen, ihn gründlich zu heilen. Inmitten der Krisis bemerkt er auf einmal — Wilbrandt hat das meisterlich veranschaulicht —, dass Else nicht nur die kluge ist, und dass in dem guten Kameraden auch ein reizendes, hübsches junges Mädchen steckt, ein Mädchen, in das man sich verlieben kann — und in das man sich auch verliebt. Oswald heirathet Else. So verführerisch es wäre, dem Dichter auf den reizvollen Nebenpfaden zu folgen, auf die er uns lockt, ehe er uns dies Ziel erreichen lässt, so will ich doch darauf verzichten; die Nacherzählung würde des Reizes für den Leser ermangeln.

Die dramatischen Motive in dem Wilbrandt'schen Lustspiele sind nicht überaus stark; aber man fühlt sich von der ersten Scene bis zur letzten gefesselt und angeregt. Durch das Ganze geht ein frischer Zug liebens-

würdigen Humors, der wahrhaft erquickt. Dabei, wie immer bei Wilbrandt, eine Fülle reizender Einzelheiten; und wie immer die bewunderungswerthe Feinheit und Sorgfalt in der Ausarbeitung. Es weht Einem von der Bühne die reine unverfälschte Luft der Künstlerwerkstatt entgegen. Nicht zu viel, nicht zu wenig — gerade so ist's. Das werden mir die Maler bestätigen. Auch die Charakteristik der Künstler ist prächtig. Plato, der bei den Aufführungen im „Malkasten" jedenfalls die Frauenrollen spielt, ist ein wahres Cabinetstück. Weniger sind dem Dichter die Nichtkünstler gelungen. Die kokette Wittwe ist stellenweise sehr unbegreiflich und der Bankier ist carikirt. Aber gleichviel: mit den „Malern" hat unser lustspielarmes Repertoire ein feines, interessantes, geistvolles Stück erworben; dem gegenüber hat die Rüge im Einzelnen wenig zu bedeuten.

ERNST WICHERT.

I.

„Ein Schritt vom Wege".

Lustspiel in vier Aufzügen.

„Ist's nicht abscheulich? In den deutschen Bergen, in der Schweiz, in Italien — überall, wo wir die schöne Welt suchten — derselbe langweilige Ausputz. Eisenbahnen, Telegraphenstangen, Wärterhäuschen; Hôtels von vier Etagen mit Portier, Stubenkellner, Hausmädchen; geebnete Wege mit Tafeln an den Bäumen, auf jedem Hügel eine Restauration, an jedem Berge Sänftenträger, Maulthiere, Wegweiser — überall dasselbe Einerlei diesseits und jenseits der Alpen. Man reist Monate lang viele hundert Meilen weit, und doch eigentlich nur von Perron zu Perron, von Hôtel zu Hôtel . . ."

So klagt Frau Ella am Ende der Hochzeitsreise ihrem neuvermählten Gatten Arthur von Schmettwitz, einem etwas trockenen norddeutschen Rittergutsbesitzer, der bei jedem Felde, das an ihnen vorüberflog, an seinen heimischen Weizen dachte, und jede Heerde, die sie weiden sahen, mit seinen Oldenburgern verglich. Ella ist enttäuscht. Nicht so hatte sie sich den Gefährten ihres Lebens vorgestellt, den sie als flotten Studenten kennen gelernt und für den ihr jungfräuliches Herz in

der Mädchenschule geschlagen hatte — nicht gar so nüchtern, praktisch und vernünftig. Sie wähnte, dass ihr die Ehe die verschollene Traumzeit der Romantik leibhaftig bringen würde — die Verwirklichung ihrer

„Jugendträume,
Die sie träumte mit Chamisso
Und Brentano und Fouqué
In den blauen Mondscheinnächten . ."

— sie erhoffte irgend etwas Seltsames, Abenteuerliches auf der Reise zu finden; und schon die Hochzeitsreise enttäuscht sie grausam. Und nun geht's nach Hause, und die wahre Langeweile, die tödtliche Einförmigkeit fängt nun erst recht an. Das sind ja vielversprechende Aussichten für die Ehe.

Den jungen Gatten stimmt diese Gemüthsverfassung seiner Frau begreiflicherweise etwas nachdenklich. „So dürfen wir nicht in unser Nest zurück; es würde uns schlecht darin behagen", antwortet er schliesslich auf Ellas Klagen über die prosaische Bequemlichkeit unseres heutigen Daseins. „Aber", fährt er fort, „die Reise-Romantik ist leicht zu haben. *Ein* Schritt vom Wege, und wir sind in der allerromantischsten Romantik mitten darin! — Wir werfen zum Beispiel von uns, was uns als Herrn und Frau von Schmettwitz legitimirt — diese Brieftasche mit meiner Pass- und Visitenkarte. Die Reisekasse hat Dein Bruder Kurt bei sich, der auf der Jagd nach berühmten Echos uns vorangeeilt ist: sie beschwert uns also auch nicht. Diese kleine Börse geht auch über Bord; und dann — wie lustige Studenten ohne Gepäck und Baarschaft — dort in den blauen Wald hinein! Willst Du?"

Ella ist von dem originellen Vorschlage entzückt.

Arthur wirft Geld und Legitimation fort und nun geht das junge Paar, das übereingekommen ist, drei Tage lang das strengste Incognito zu wahren, fröhlich auf Abenteuer.

Diese Abenteuer sind es, welche uns Wichert in den vier Aufzügen seines Lustspiels vorführt. Sie sind zum Theil recht ergötzlicher Art — Arthur und Ella werden zunächst von einem Gewitter überrascht, stossen bei der Gelegenheit mit einer Badegesellschaft typischer Kleinstädter zusammen, kommen wegen Geldmangel in Verlegenheit, arrangiren ein Concert, um das Frühstück von Sect und Kibitzeiern zu bezahlen, werden von der Badegesellschaft natürlich für etwas ganz Anderes gehalten, als sie sind: Arthur für den incognito reisenden Fürsten des Ländchens, Ella für dessen Maitresse, eine contractbrüchig gewordene Primadonna; zuguterletzt scheint sich sogar ein kleines Pistolenduell entwickeln zu wollen, das, wenn alles gut geht, einen tödtlichen Ausgang haben und Ella zur interessanten Wittib machen könnte — und das Facit ist: dass der schwärmenden Ella die Romantik recht herzlich verleidet wird, dass sie ihren guten Mann aufrichtig um Verzeihung bittet, verständnissinnig die Poesie des Kochtopfes preist und allem Anscheine nach eine brave, gescheidte Frau, welche die Chausseen liebt, werden wird.

Das Wichert'sche Stück hat den grossen Vorzug, dass es bei guter Darstellung — und die Aufführung an der Berliner Hofbühne war eine vorzügliche — recht lustig ist. Es ist eine harmlose Lustigkeit, derb, schlecht und recht, — eine Lustigkeit, die den Geist des Zuschauers ebenso wenig anstrengt, wie sie den Geist des Verfassers in Anspruch genommen haben wird. Im

Dialog, im scenarischen Aufbau, in der Handlung und in den Charakteren versinnbildlicht das Wichert'sche Stück gleichsam den Grundgedanken desselben: fort mit allem originellen Abschweifen von der bequemen Landstrasse — ich lobe mir die Alltäglichkeit, die biedere Nüchternheit, den geraden Weg, den alle vernünftigen Wanderer gehen!

Und so ist das Lustspiel: „Ein Schritt vom Wege", bei dem sich unser Publicum vortrefflich unterhalten hat, ein Lustspiel geworden wie andere mehr. Es liegt mir fern, es damit herabsetzen zu wollen; ich bin für die guten Eigenschaften desselben keineswegs unempfänglich: ein Lustspiel, bei dem man sich nicht langweilt und öfter sogar recht herzlich lacht, bleibt unter allen Umständen eine verdienstliche Arbeit. Ich meine nur, dass dies Stück gerade so gut von dem trefflichen Benedix hätte geschrieben werden können, und vor diesem von Kotzebue, und vor Kotzebue von irgend einem andern. Und das bedauere ich. Ich meine, der dramatische Dichter hat in unserer Zeit eine andere Aufgabe als die: den schon vorhandenen, und zum Theil recht gelungenen hundert und einigen kleinbürgerlichen Familienbildern, deren Situationskomik aus der unversiegbaren Quelle der Verwechslung fliesst, das hundert und so und sovielste hinzuzufügen. Ich hege den Wunsch, dass aus dem deutschen Lust- oder Schauspiele das schwer definirbare Etwas, das man wohl „modernen Geist" zu nennen pflegt, zu uns spreche, dass man dem Lustspiele, das in der Gegenwart geschrieben und dessen Handlung in unsere Tage verlegt worden ist, auch die Gegenwart anmerke, dass man in ihm gewisse Dinge wahrnehme, die so — gerade so nur zu unseren Tagen

empfunden und ausgedrückt werden konnten. Das machte mir Wilbrandts „Maler“ so werth. Und wenn ich sehe, dass ein so talentvoller Bühnenschriftsteller wie Ernst Wichert sich noch immer darin gefällt, seine Scene mit der Urväter Hausrath zu schmücken, so beklage ich dies als eine Verkennung der Aufgabe für unsere Dramatiker. Worte thun's freilich nicht. Moderne Worte sind in dem Wichert'schen Lustspiel genug zu finden. Es ist vom Telegraphen, von den Oberkellnern, von Contractbrüchen — kurz von urmodernen Dingen die Rede. Aber diese Ausdrücke moderner Begriffe, weit entfernt, dem Ganzen einen modernen Anstrich zu geben, wirken hier vielmehr wie Anachronismen. Was, Telegraphen haben diese Leute, die allen Zeiten und deshalb keiner Zeit angehören, und von Oberkellnern lassen sie sich bedienen und über Contractbrüche unterhalten sie sich! — Und trotz aller dieser Errungenschaften sind sie genau so, wie sie uns durch die ältesten Ueberlieferungen der dramatischen Kunst überbracht wurden! Unglaublich! „*Tempora mutantur, nos non mutamur in illis.*“

Stücke wie Wichert's „Ein Schritt vom Wege“ bringen uns dem Ziele, das sich alle deutschen Lustspieldichter stecken sollen: dem deutschen Lustspiele, auch nicht um einen Fuss breit näher, sie mögen noch so lustig und gelungen sein, mögen noch so sehr beklatscht werden. Und wenn uns noch hundert andere, ebenso harmlos fidele und unterhaltende Stücke bescheert werden, die deutsche dramatische Kunst wird keinen Nutzen daraus ziehen. Denn diese Verwerthung des Imbroglio, des *qui pro quo* als Haupthebels der komischen Wirkung, ist doch nichts anderes als ein Zurückgreifen auf die

Anfänge der Lustspieldichtung. Und das haben die alten Spanier und Italiener denn doch noch besser verstanden. Molière, von dem die Lustspieldichter recht viel lernen können, fing auch mit der Verwechslungskomödie an; als ihm aber die Schwingen wuchsen, schrieb er „*Les précieuses ridicules*", ein im weitesten Sinne des Wortes modernes Stück, in dem die Verwechslung, die ja als immer komisch wirkendes Motiv recht fleissig benutzt werden darf, rein nebensächlich geworden ist. Gerade weil Molière ganz modern fühlte, weil alle seine bedeutenden Stücke von der Atmosphäre seiner Zeit durchsättigt sind, weil uns aus dem „Tartüffe" und dem „Menschenfeind" die reinste Luft des siebzehnten Jahrhunderts entgegenweht, gerade deshalb haben sie sich den wundersamen Reiz ihrer unvergänglichen Jugendfrische bewahrt.

„Es ist ebenso unmöglich als undenkbar für den Dichter", schreibt Goethe an Schiller, „wenn er seinen vaterländischen Boden ganz verlassen und sich seiner Zeit wirklich entgegensetzen soll". Mehr als das. Wie mir scheint, ist die Thätigkeit des Bühnendichters überhaupt zur Unfruchtbarkeit verurtheilt, wenn sie nicht in der Gegenwart wurzelt, gleichviel zu welcher Zeit das Drama spielt. Der Vergleich zwischen den Römertragödien Shakespeares, die überall den Stempel ihrer Entstehungszeit tragen, und den mühsam zusammenstudirten, conventionell-antiken Tragödien der französischen Classiker würde sehr lehrreich sein und den oben ausgesprochenen Satz trefflich begründen können.

II.

„Die Fabrik zu Niederbronn".

Schauspiel in fünf Aufzügen.

Dieses Schauspiel von Wichert hat mir wieder einmal klar gemacht, wie leidig undankbar und unfruchtbar das kritische Handwerk häufig ist. Man braucht kein Philister zu sein, wie der Famulus des Faust, und es kann Einem doch bei dem „kritischen Bestreben" „um Kopf und Busen" recht unheimlich bange werden. Schon das professionelle Besserwissen hat für jeden anständigen Menschen etwas Verletzendes; und es ist daher auch natürlich, dass die Einsichtigeren unter den Kritikern das Bedürfniss fühlen, selbst etwas zu schaffen, um der immer drohenden Gefahr der Einseitigkeit im Urtheil, des unerquicklichen Herumnörgelns, der Geringschätzung oder gar der Missachtung redlicher Arbeit zu entgehen; — dass sie selbst etwas schreiben, um sich an der Kritik, welche ihre Arbeiten erfahren, klar zu machen, wie bescheiden die Wirksamkeit ihres Berufes ist.

Solche Lehren sind heilsam. Ersieht der Künstler an sich selbst, wie wenig Weisheit er aus den Kritiken der Andern zu schöpfen vermag, so wird er seine Thätigkeit nicht überschätzen und zum mindesten bescheiden sein, wenn er das Richteramt übt. Nur die Werthschätzung der geistigen Arbeit rettet die Kritik vor der Lächerlichkeit. Und auf dem Menschen, der über Anderer Arbeiten aburtheilt, ohne den gehörigen Respect vor dem geistigen Schaffen zu besitzen, lastet mehr als das Odium der Lächerlichkeit: er ist geradezu ein gemeinschädliches Individuum, das man, um den sehr derben

Goethe'schen Ausruf zu gebrauchen, „todtschlagen“ sollte „wie einen Hund“.

Ich habe die Vorzüge des Lustspieles „Ein Schritt vom Wege“, namentlich die darin herrschende lustige Stimmung in den wärmsten Worten anerkannt, aber gleichzeitig dem liebenswürdigen und talentvollen Schriftsteller in Königsberg eine schöne Standrede über die Aufgabe des modernen Dramatikers gehalten. Ich meinte, es sei nun an der Zeit, die dauerhaften Lustspieltypen, die Kotzebue und der treffliche Benedix so meisterhaft verwerthet haben, zu verabschieden; es sei an der Zeit, aus der conventionellen Lustspielsphäre herauszutreten, um den festen Grund und Boden der frischen Gegenwart zu beschreiten. Wichert hatte sich selbst diesen guten Rath schon ertheilt und, während ich ihm die Vorzüge eines wahrhaft modernen Stoffes mit modernen Figuren auseinandersetzte, sein Schauspiel „Die Fabrik zu Niederbronn“ bereits vollendet.

Nun, ich habe dies Schauspiel jetzt gesehen und bereue meine früheren Weisheitssprüche.

„Rückwärts! Rückwärts! Don Rodrigo!“ rückwärts zur vergnüglichen Harmlosigkeit des conventionellen Lustspieles!

Wie habe ich mich bei den frostigen, ganz modernen Tiraden über die sociale Frage nach der altfränkischen Komik des Herrn Schnepf und der andern guten Leute im „Schritt vom Wege“ gesehnt! Ich rechne es mir beinahe zur kritischen Sünde an, dass ich Wichert von dem Pfade, den er mit seinem Lustspiele eingeschlagen, habe abdrängen und auf ein Gebiet habe stossen wollen, auf dem sein hübsches Talent so ganz und gar nicht heimisch ist und sich so ungemüthlich fühlt. Der Verfasser der

Lustspiele „Ein Narr des Glücks“ und „Ein Schritt vom Wege“ hat ganz das Zeug dazu, uns noch eine lange Reihe heiterer Theaterabende zu gewähren, und um des herzlichen Lachens willen sieht man ja über so vieles hinweg! Dass er aber die Fähigkeit habe, ein Stück modernen Lebens auf die Bühne zu verpflanzen, das hat er noch zu beweisen. „Die Fabrik zu Niederbronn“ hat diesen Beweis noch nicht erbracht.

Die Fabel ist nicht übel erfunden. Andreas Kettenring hat sich durch seinen offenen Kopf und seinen Fleiss vom Schlossergesellen zum reichen Fabrikbesitzer emporgeschwungen; seiner Frau, einer Aristokratin, die in erster Ehe mit einem altadeligen Herrn verheirathet war, spuken die aristokratischen Grillen noch im Gehirn; und aus diesem Grunde protegirt sie sichtlich einen Herrn Oskar von Schellen, welcher, einer der besten Familien des Landes entstammt, seiner zerrütteten Vermögensverhältnisse wegen sich veranlasst gesehen hat, in der Niederbronner Fabrik eine kaufmännische Stellung anzunehmen. Herr von Schellen fühlt sich durch die Huld der Mutter ermuthigt, um die Hand der anmuthigen Gertrud, der einzigen Tochter des reichen Kettenring, anzuhalten. Gertrud aber liebt einen Andern: den ersten Techniker Edwin Potter, den talentvollen Sohn des alten Werkführers Peter Potter, mit dem ihr Vater dereinst, vor 34 Jahren zu Köln am Rhein in derselben Werkstatt als Schlosser gearbeitet hat. Gertrud verneint also die Frage ihres Vaters, ob sie Herrn von Schellen liebe, und Kettenring bescheidet demgemäss den allzu siegesgewissen Freier. Empört über den ihm angethanen Schimpf verlässt Schellen die Fabrik und schwört Rache. Es bietet sich ihm bald genug die Gelegenheit, dieselbe

wirksam zu üben. Kettenring hat ein ungeheures Geschäft übernommen, bei dem Hunderttausende gewonnen, aber auch sein Hab und Gut verloren werden können; er hat zu bestimmten Terminen grossartige Lieferungen zugesagt, die nur durch Anspannung aller Kräfte effectuirt werden können. Ein bedauerlicher Vorfall — der alte, seinem Fabrikherrn treu ergebene Potter schlägt in der Aufregung einem socialdemokratischen Arbeiter, der sich unziemliche Aeusserungen über Kettenring erlaubt hatte, in's Gesicht — bringt grosse Aufregung in die Arbeitermassen. Schellen schürt dieselbe nach Kräften und als Kettenring sich weigert, dem Verlangen der Rädelsführer wegen sofortiger Entlassung seines alten Jugendfreundes zu entsprechen, stellt sich Herr von Schellen an die Spitze ihres Vereins, und sie legen auf sein Geheiss sämmtlich die Arbeit nieder. Der Strike währt wochenlang, die Lieferungszeit rückt heran, bedeutende Wechsel werden präsentirt und Kettenring hat keine Deckung dafür; er ist ruinirt. Jetzt findet der arme Techniker Edwin den Muth, Gertrud, die nicht mehr die reiche Fabrikantentochter ist, seine Liebe zu gestehen. Die Arbeiter kommen glücklicherweise dahinter, dass Schellen mit ihnen falsches Spiel spielt und, während er ihre Sache zu vertreten vorgab, im Geheimen mit den entschiedensten Arbeiterfeinden sich verbündet hat; die Noth hat sie beten gelehrt, sie gedenken der Wohlthaten, die sie von ihrem alten Herrn empfangen, und kehren in die Werkstatt zurück: Der grösste Theil des Kettenring'schen Vermögens kann dadurch noch gerettet werden, und so schliesst das Schauspiel befriedigend mit dem Siege der Tugend.

Aus dem Stoffe hätte sich vielleicht etwas machen

lassen; was Wichert daraus gemacht hat, ist wenig. Keiner der Charaktere — mit Ausnahme des alten Werkmeisters vielleicht — hat einen eigenthümlichen und lebenswahren Zug. Die ganze Zeichnung ist in flüchtigen und unfertigen Contouren gehalten. Es ist Schablonenarbeit. Die Blässe dieser leblosen Gestalten verbreitet eine unheimliche Kälte.

Die dramatische Arbeit in dem Stücke hat sich der sorglose Dichter viel zu leicht gemacht. Eine mehr oder minder gut erfundene Geschichte von verschiedenen Leuten vortragen zu lassen — das ist noch lange kein Drama; zum Drama gehört, wie Wichert sehr wohl weiss, viel mehr! Wenn er es aber weiss, weshalb beachtet er es nicht? Heisst das eine Exposition, wenn ein Schauspieler sich zum Beginn des ersten Actes hinstellt und Alles erzählt, was das Publicum zu wissen nöthig hat? Um so wohlfeilen Preis sind die Expositionen bei uns nicht zu haben; in einem ernsten Schauspiele geht es schlechterdings nicht nach der Melodie: „Ich bin Ajax, Held im Kriege". Und wie sorglos sind die Scenen an einander gereiht, ohne mit einander verbunden zu werden! Die Bühne bleibt beständig leer; links gehen die Personen ab, rechts treten sie ein, und was die links gesagt haben, steht mit dem, was die rechts sagen werden, in keiner Beziehung. Alles das sind deutliche Hinweise auf die grosse Flüchtigkeit, mit welcher der Verfasser diesmal gearbeitet hat; und um das zu constatiren, sind zarte Umschreibungen nicht vonnöthen. Eine gewissenhafte Arbeit, selbst wenn sie verfehlt ist, hat unter allen Umständen Anspruch auf eine rücksichtsvolle Behandlung; eine flüchtige nicht. Wichert kann viel Besseres schreiben. Er thue es.

III.

„Die Realisten."

Lustspiel in vier Aufzügen.

Wenn in einem Lustspiel ein Onkel aus Amerika in den Schooss seiner Familie zurückkehrt, so erscheint es immer schwer begreiflich, wie sich diese Familie ohne diesen Onkel so lange hat behelfen können. Denn alsbald bildet dieser Onkel den Mittelpunkt des häuslichen Kreises. Der Vater bittet ihn um guten Rath, die Kinder vertrauen ihm ihre Geheimnisse an; er wird der Leiter und Ordner; er entwirrt die Verwicklungen, von welchen die Seinigen sich umgarnen zu lassen im Begriff stehen, er beschwört die heraufziehende Gefahr, er entlarvt die falschen Freunde, er beseitigt die Hindernisse, welche sich dem Glücke der braven Menschen entgegenstellen — kurzum, man mag gar nicht daran denken, wie alles gekommen sein würde, wenn dieser opportune Onkel nicht rechtzeitig eingetroffen wäre.

In dem letzten Wichert'schen Lustspiele trifft Onkel Roderich Werwein glücklicherweise zur rechten Zeit ein; und alles wendet sich daher zum Guten, nachdem sich Onkel Roderich eine Weile den bei der Geistesarmuth seiner Experimentalopfer recht wohlfeilen Scherz bereitet hat, einen der wiedergefundenen Verwandten und Freunde nach dem andern „aufsitzen zu lassen". Das ist das ganze Stück: Das Experimentiren eines leidlich vernünftigen Amerikamüden mit einem halben Dutzend europäischer Gimpel und Schelme. Roderich treibt dabei die Galanterie gegen seine Zuschauer so weit, dass er jedesmal in gut angebrachten Monologen das Pro-

gramm der Vorstellung, die er zu seinem Ergötzen mit den nichts ahnenden Marionetten zu veranstalten gedenkt, in einem deutlichen, jede unangenehme Spannung in der folgenden Handlung ausschliessenden Programm entwickelt.

„Ich werde zunächst den bösen Geist mit Beelzebub austreiben und zu diesem Behufe meinem Bruder und Neffen einige der plumpsten Fallen stellen; fürchten Sie nichts, meine Herren! Es ist gar nicht möglich, dass sie da hineinfallen. Alsdann werde ich mich in das Haus meines Jugendfreundes und meiner alten Geliebten begeben und werde dort die Ehre haben, meine Experimente mit ungeschwächten Kräften fortzusetzen. Vielleicht wird Sie dieses Lustspiel mässig erfreuen; aber, meine Herren, die Sittlichkeit der Tendenz werden Sie demselben nicht absprechen können; und sagt nicht schon Heine:

„Andre Dichter haben Geist,
Andre Phantasie, und andre
Leidenschaft, jedoch die Tugend
Haben wir" — modernen Dichter.

Und gleichwie jener treffliche Baccalaureus das medicinische Doctorexamen *summa cum laude* bestand, da er auf jede der an ihn gestellten Fragen dieselbe Antwort gab:

„Clysterium setzare
Nachher aderlassare
Postea purgare"

— also werde auch ich alle Krankheiten und Gebrechen durch ein und dieselbe Arznei heilen. Und hat es Ihnen gefallen, so bitte ich um gütige Recommandation".

Und nun geht die Geschichte also los: Roderich bindet seinem Bruder, dem Fabrikanten Franz Werwein,

die abenteuerlichste und unwahrscheinlichste aller Schnurren auf; im Garten an einer genau bezeichneten Stelle soll ein Schatz vergraben sein: die Volkskasse zur Unterstützung demokratischer Gesinnungsgenossen, welche ein inzwischen in Amerika verstorbener Flüchtling im Werwein'schen Garten verscharrt habe. Mit diesem ist der einzige Mitwisser des Geheimnisses von der Erde geschwunden. Diese Mittheilung genügt, um in dem Ehrenmanne Franz sofort den Gedanken an einen nächtlichen Diebstahl zu erzeugen.

Nr. 2. Franzens Sohn, Robert — Assessor und Landwehrofficier, wie wir kaum hinzuzusetzen brauchen — ist seit Jahren mit der Tochter eines Gymnasiallehrers, mit Charlotte Knorr verlobt. Roderich erzählt seinem Neffen, dass eine überreife Jungfrau aus Boston mit ihm zusammen nach Deutschland gekommen sei, um dort ihre Million an den Mann, der nebenbei allerdings auch der ihrige werden müsste, zu bringen. Bei dem Klange des Wortes „eine Million" vergisst Robert natürlich sofort seine Braut, seine Ehre und ähnliche Kleinigkeiten und macht sich sogar so lächerlich, den ersten Schritt zur Werbung durch Einsendung seiner Photographie an die Unbekannte zu thun.

Nr. 3. Charlottens Vater, der alte Gymnasialoberlehrer Professor Emanuel Knorr, hat mit der rührenden Liebe des deutschen Gelehrten sein ganzes Leben an seiner Bibliothek gesammelt. Seine Bücher sind seine treuesten und besten Freunde. Roderich bietet ihm pro Band einen Thaler; und der Gelehrte verkauft seine Lieblinge ohne Kampf.

Nr. 4. Es kommt da noch ein Maler vor, Edmund Wastel geheissen. Er wird wohl Talent haben. Er er-

träumt sich eine herrliche Zukunft als schöpferischer Künstler. „Du wirst zwanzig Jahre lang gar nichts Selbstständiges schaffen, Du wirst nur copiren, dafür werde ich Dich gut bezahlen. Ich biete Dir hier in der einen Hand eine Jahresrente von 10,000 Thalern mit dem Verzicht auf Dein Talent, auf Dein Streben, auf Deine Künstlerehre; in der andern die Freiheit und Selbstbestimmung ohne Fixum — wähle!“ Der Maler nimmt die 10,000 Thaler mit der Schande.

Es kommen noch einige andere Figuren vor: ein junges Mädchen, das sich gern hübsch anzieht, ein anderes, das in Zürich den Doctor machen will, ein älteres Fräulein, welches Blumen malt und ein Gründer — ein gewässerter oder ungewässerter Jude; ich weiss in der That nicht genau, ob er sich noch zu dem Glauben der Wechsler, die Jesus aus dem Tempel trieb, oder schon zu dem der Adele Spitzeder oder des Herrn Quistorp bekennt.

Schliesslich wird alles gut: Der Vater stiehlt nicht, der Sohn bricht seine Schwüre nicht, der alte Gelehrte verkauft seine Liebe nicht, der Maler verschachert sein Talent nicht; Wastel heirathet das Fräulein, das sich gern hübsch anzieht, der Assessor heirathet Charlotten und Roderich heirathet die Blumenmalerin. Alle sind befriedigt.

Nur das Publicum nicht.

Wie um alles in der Welt kann ein kluger, gebildeter, talentvoller Mann wie Ernst Wichert, der in der Geburtsstadt Kants lebt und wirkt, die Begriffsverwirrung des bildungslosen Philisterpacks dadurch nähren, dass er für Subjecte, die den schnöden Thalern, Silbergroschen und Pfennigen alles opfern — ihre Ehre, ihre

Liebe, ihre Treue, ihr Talent — dass er für dieses Gesindel, das als einzig mildernden Umstand die Bornirtheit geltend machen kann, den Namen „Realisten“ gebraucht? Ich brauche Wichert keine Vorlesung über dies philosophische Stichwort zu halten; darüber würde ihn ja, wenn er's nicht wüsste, jedes Nachschlagebuch belehren können. Wenn in dem unklaren Kopf eines unwissenden Mädchens die einfachsten philosophischen Begriffe wirr durcheinander stöbern, so wundert man sich nicht darüber; wenn die bedauernswerthe Unwissenheit glaubt, Idealismus sei immer etwas Schönes, und im Gegensatz dazu sei Realismus immer etwas Hässliches, so zuckt man die Achseln und lächelt. Wenn aber ein Lustspieldichter sich mit dem unterrichtetsten Individuum, welches man „Publicum“ zu nennen pflegt, in Verkehr setzt, zu diesem spricht, mit diesem über die wichtigsten Dinge, z. B. über die Geistesrichtung unserer Zeit, discutiren will — dann darf und muss man von ihm verlangen, dass er über die Grundelemente des von ihm gewählten Themas wenigstens oberflächliche Erkundigungen eingezogen hat. Und wenn er das Nothdürftigste weiss, so darf er es nicht verschweigen.

Von Realismus und Realisten ist in dem Wichertschen Schauspiel gar nicht die Rede. Charakterlose Schwächlinge, kurzsichtige Narren und offenbare Lumpe hat man bis jetzt wenigstens noch nicht mit dem Namen „Realisten“ zu ehren gesucht.

Wicherts sehr sichtliches Bestreben war es auch diesmal, ein ganz modernes Stück zu schreiben. Leider wird aber ein alter Mann dadurch noch nicht jung, dass er die allerjugendlichsten Kleider anzieht. Seinem innern Wesen nach ist dies Lustspiel brav altväterlich, und der

moderne äussere Aufputz kleidet es gar nicht. Roderich! — jedesmal, wenn ich deinen Vornamen in dem Wichert-schen Stücke aussprechen hörte, dachte ich an deine harmlose, wahre Lustigkeit, Benedix! Und ich musste mir sagen, wenn das, was uns da oben vorgemacht wird, modern ist, dann müssen deine vormärzlichen guten, Philister fortan als stürmische Zukünftler betrachtet werden. — Es hilft alles nichts — das Leeren des ersten Glases auf Kaiser und Reich thut's nicht; diese „Realisten" machen noch mehr als die früheren Werke Wicherts den Eindruck, dass sie einem beschaulichen, von dem stürmischen Wellenschlage unserer Zeit jungfräulich unberührten Gemüthe ihr Dasein verdanken.

Der erste Act ist wenig interessant; Wichert gibt sich mit der Exposition niemals viel Mühe. Eine Depesche meldet die Ankunft des verschollenen Onkels — „Aha!" sagt möglichst schnell der Sohn, „das ist Papas Bruder Roderich, der als junger Mensch nach Amerika gegangen ist. Ich erinnere mich seiner dunkel aus meinen frühesten Kinderjahren." Nun wissen wir's also.

Der zweite und dritte Act sind den *experimentis in corpore vili* gewidmet und enthalten einige recht gemüthliche Lustigkeiten in Kotzebue'-, wenn es hoch kommt, sogar in Benedix'scher Weise, welche zeitweilig das freundliche Publicum heiter stimmten.

Der vierte Act ist der schwächste. Die Geschmacklosigkeit, das junge Mädchen als Studenten mit einer langen Pfeife auftreten zu lassen und ihm allerhand burschikose Redensarten in den Mund zu legen, ist kaum verzeihlich. Geradezu unverzeihlich ist der wurmstichige Scherz aus dem ersten Acte, der Ausruf des Professors, als er Roderichs Depesche erblickt: „Richtig! ich er-

kenne seine Handschrift". Ganz am Schlusse brachten einige fröhliche Redewendungen das in's Schwanken gerathene Stück wieder in's Gleichgewicht und hemmten den geflügelten Schritt der Aufbrechenden. Es kam zu einem halben Erfolge — zu einem Mittelding, das nicht gerade von fehlender Achtung vor dem Verfasser zeugte.

Ich halte die „Realisten" für eine schwache Arbeit Wicherts. Das verhindert nicht, dass auch dies Stück einige sehr hübsche Einzelheiten enthält und dass man sich zeitweilig amüsirt.

Wichert sollte wenigstens den Titel seines neuen Lustspiels ändern; am richtigsten wäre es freilich, wenn er das ganze Stück änderte.

GUSTAV VON MOSER.

I.

„Der Elefant".

Lustspiel in vier Aufzügen.

Vor allem wollen wir den Begriff des „*Elefanten*" in dem Sinne des also benannten Lustspiels festzustellen suchen.

Unter „Elefant" versteht man im Deutschen — nicht im Französischen, wie Herr v. Moser irrthümlich behauptet — einen Menschen, der sich wissentlich dazu hergibt oder unwissentlich dazu gebrauchen lässt, bei ehebrecherischen Verhältnissen hülfreiche Hand zu leisten, indem er entweder den Gatten beschäftigt, um dem verliebten Paare ungestörte Schäferstunden zu bereiten, oder durch eine ungefährliche Zuvorkommenheit der Frau gegenüber den Argwohn des Mannes auf sich zieht, oder sonst etwas thut, was dem Verbotenen förderlich ist und die Spur, welche auf den wahrhaft Schuldigen führen könnte, verwischt. Ob mit Absicht oder unabsichtlich, ist für die Terminologie gleichgültig — ein solcher Blitzableiter heisst immer ein „Elefant".

Moser definirt den Begriff eines „Elefanten" in seinem Lustspiele wie folgt:

„Ich könnte Ihnen da von dem neuen Stück erzählen — aus dem Französischen, aber es macht sich schlecht in's Deutsche übersetzt — es führt den sonderbaren Titel: der Elefant. Der Held ist kein wirklicher Elefant, sondern ein ganz gewöhnlicher Mensch. Es ist da ein junger, eleganter Mann, eine Art Roué, der einer verheiratheten Frau den Hof macht. Der Mann jener Frau ist durchaus nicht eifersüchtig; indess, um auf alle Fälle sicher zu sein, beredet unser Roué einen Freund, der von dem ganzen Verhältniss keine Ahnung hat, mit ihm in jenes Haus zu gehen — er will ihn gebrauchen, den Mann zu beschäftigen, um ungestört seinen Roman weiter zu verfolgen. Man nennt, glaube ich, solchen Helfershelfer „Elefant" . . .

„Ich glaube", versetzt ein Anderer, „man hat *in Paris* diese Bezeichnung".

Soweit Moser, und seine Behauptung, dass man in Paris einen solchen gefälligen Freund mit dem mehrerwähnten zooligischen Prädicate bezeichne, hat genügt, um alle Kritiker dasselbe wiederholen zu lassen. In Wahrheit verhält sich die Sache aber anders. Es fällt den Franzosen gar nicht ein, das Wort „*éléphant*" in der hier gemeinten Uebertragung zu gebrauchen, und vergeblich würde man im Lexikon der Akademie, im Littré oder Mozin nach der Deutung von Redensarten wie „*servir d'éléphant*" oder „*jouer l'éléphant*" suchen. „Den Elefanten spielen" ist vielmehr eine ganz deutsche Wendung, die allerdings wenig bekannt ist, weil das Bedürfniss, den hässlichen Ausdruck für dies hässliche Ding häufig zu gebrauchen, zum Glück nicht vorhanden ist. Woher diese sonderbare zoologische Paraphrase werde ich weiter unten angeben. Vielleicht ist „Elefant"

nichts anderes, als eine sehr starke Verstümmelung des Wortes „*paravent*".

„*Paravent*" oder „*chandelier*" nennt man im Französischen dasselbe Individuum, welches in dem Moser'schen Stücke „Elefant" getauft wird; und zwar den harmlosen Elefanten „*paravent*", den dolosen „*chandelier*". Mozin übersetzt „*paravent*" (eigentlich Bettschirm, spanische Wand) in diesem Sinne mit „Scheinliebhaber" und definirt das Wort wie folgt; „*dans le jargon des libertins: amant postiche dont les feintes assiduités ne servent qu'à masquer, aux yeux du mari, l'intrigue secrète d'un amant favorisé*". Der Lexikograph lässt es hier unentschieden, ob „*paravent*" der Gemissbrauchte oder der Willige sein soll. Bei „*chandelier*" kann nach der Etymologie ein Zweifel nicht vorhanden sein; denn der „*chandelier*" ist eben „*celui qui tient la chandelle*" und mit diesem sehr drastischen Ausdruck bezeichnen die Franzosen das lumpenhafte Metier „*de favoriser une intrigue amoureuse par de coupables complaisances*", wie Mozin, oder wie die Akademie definirt: „*se prêter à de honteuses complaisances, pour favoriser un commerce de galanterie*" — mit einem Worte: den schurkenhaften Gelegenheitsmacher. Aber im gewöhnlichen Sprachgebrauche hat sich auch diese etymologisch unzweifelhaft einzig zulässige Bedeutung des „*chandelier*" verwischt, und auch der „*chandelier*" kann ein anständiger Mensch sein, der keine Ahnung davon zu haben braucht, welche infame Rolle man ihn spielen lässt. Alfred de Musset, der dies Wort in die Literatur eingeführt und einem seiner anmuthigsten und liebenswürdigsten Lustspiele den Titel „*Le chandelier*" gegeben hat, hält dieses Wort für ein Synonym von „*paravent*"; und der Held seines Stückes, der kleine Fortunio, der

als „*chandelier*“ gemissbraucht werden soll, ist ein reizend poetischer, argloser junger Mensch, den die Rolle eines solchen complaisanten Freundes mit Abscheu erfüllt. Musset spricht sich über den „*chandelier*“ in sehr eingehender Weise aus; eine Wiedergabe der betreffenden Stelle ist vielleicht hier am rechten Platze, weil sie die geistreichste Definition des Moser'schen „Elefanten“ enthält.

„Wir müssen einen „*chandelier*“ finden“, sagt Clavaroche zu seiner Geliebten, der Frau Jacqueline.

„Einen „*chandelier*“?“ fragt Jacqueline. „Was wollen Sie damit sagen?“

„So nannten wir“, erklärt nun Capitän Clavaroche, „im Regiment einen hochaufgeschossenen Burschen von gutem Aussehen, der den Shawl oder im Nothfall den Regenschirm nachzutragen hat; der, wenn eine Dame aufsteht, um zu tanzen, sich würdevoll auf ihren Stuhl niederlässt, mit schwermüthigem Blicke ihr im Gewoge der tanzenden Paare folgt und mit ihrem Fächer spielt; der ihr den Arm reicht, wenn sie die Loge verlässt und das Glas, aus dem sie soeben getrunken, mit Stolz auf die nahe Console stellt; der sie auf den Spaziergängen begleitet und ihr Abends etwas vorliest; der beständig um sie herumschwirrt und ihr die Ohren vollschwatzt. Bewundert man die Dame, so weitet sich stolz seine Brust; beleidigt man sie, so schlägt er sich. Fehlt ein Kissen unter'm Sessel, so stürzt er davon und bringt es herbei, denn er kennt das Haus und das Hauswesen, er gehört zum Mobiliar, er findet auf dem Flur im Dunkeln. Am Abend spielt er mit den Basen Sechsundsechzig oder Piquet . . . Will die Dame zu irgend einer Festlichkeit gehen, so ist er der Erste am Platze und hat die besten Sitze mit seinen Handschuhen belegt . . . Die Dame

ermuthigt ihn von Zeit zu Zeit durch ein freundliches Lächeln und überlässt ihm beim Walzer ihre Fingerspitzen, die er mit Inbrunst drückt. Er gleicht einem jener hohen Herren, die einen Ehrenposten bekleiden und zu den Galafesten Zutritt haben; aber das geheime Cabinet bleibt ihnen verschlossen — das geht sie nichts an. Mit Einem Worte: da, wo bei andern die eigentliche Begünstigung anfängt, hört sie bei ihm auf; er besitzt alles, was man bei den Frauen sieht, und nichts was man von ihnen ersehnt. Hinter dieser bequemen Puppe verbirgt sich das glückliche Geheimniss; er ist der Ofenschirm (*paravent*), der das, was am traulichen Kamine vor sich geht, zudeckt. Wird der Gatte eifersüchtig, so trifft's ihn; entsteht dummes Gerede, so wird er darin verwickelt und ihn wirft man eines schönen Morgens zur Thüre hinaus, wenn die Lakaien in der Nacht Schritte im Zimmer der gnädigen Frau gehört haben; er wird mit Argwohn beobachtet, und seine respectvollen Briefe an Madame werden von der Schwiegermutter erbrochen. Er kommt und geht, er ängstet und quält sich ab — das ist sein Geschäft; und inzwischen lachen der discrete Geliebte und die sehr unschuldige Freundin ihn und die Neugierigen aus."

„Weshalb nennt man denn aber eine solche Person „*chandelier*"?" fragt Jacqueline.

„Nun", versetzt Clavaroche, „weil er derjenige ist . . . *qui porte la* . . ."

„Schon gut, schon gut!" wirft Jacqueline ein, „ich begreife".

Der „Elefant" hat also, wie man aus dem Obigen ersieht, zahlreiche Spielarten; es erschien uns nicht überflüssig, die auffälligsten hier näher zu beschreiben, weil

dieser Ausdruck dem deutschen Publicum so wenig geläufig war, dass die irrige Angabe Mosers, dies Ungeheuer sei mit diesem Namen aus Frankreich importirt worden, ohne den geringsten Widerspruch von den Recensenten des Moser'schen Lustspiels wiederholt werden konnte.

Und doch ist es, wie gesagt, deutschen Ursprungs. Einem belesenen Freunde verdanke ich den Hinweis auf die Quelle, aus welcher diese etwas befremdliche Bezeichnung jedenfalls herzuleiten ist.

Unter dem Titel: „*Elefanten-Aphorismen* oder *praktisch-theoretische Kunst in drei Stunden ein Elefant zu werden*", erzählt der Dichter und Satiriker Saphir das folgende Märchen:

Schah Nadir Pitzon liebte Sherezade und sie ihn; denn er war ein Schah. Allein man kann einen Schah und nebenbei auch einen Anderen lieben. Sherezade liebte also ausserdem noch einen gewissen Khulu Khan, welcher sehr vorsichtig sein musste, wenn er Sherezade besuchte; denn Schah Nadir war eifersüchtig, und pflegte in seiner Eifersucht einen Mastixbaum anzuzünden und den Gegenstand seiner Rache an demselben festzubinden. Aus diesem Grunde vertraute sich Khulu Khan einem Freunde, Namens Hormisdad, welcher Aufseher über die Elefanten des Schahs war.

Schah Nadir hatte zwei vorzügliche Leidenschaften: Frauenzimmer und Elefanten, und vertrieb sich bei beiden die Zeit. War er nicht bei Sherezade, so besuchte er seinen Favoritelefanten Babekan, und diese Zeit allein war die Schäferstunde Khulu Khans mit Sherezade, und immer, wenn Schah Nadir Babekan besuchte, schrieb Hormisdad an Khulu Khan:

„Heute ist Elefant! Die Liebe ruft!"

Die Zeit ihrer Zusammenkünfte benutzten die Liebenden, um heisse Gebete für das lange Leben Babekans zum Himmel zu schicken. Trotzdem starb eines Tages der Elefant und setzte hierdurch Khulu Khan und Sherezade in die grösste Verlegenheit. Ersterer schrieb einen jämmerlichen Brief an Hormisdad und beschwor ihn, Hülfe zu schaffen. Hormisdad war ein Freund in der Noth. Er schrieb an Khulu Khan:

„Euch zu Liebe wage ich das Aeusserste. Der Schah weiss noch nichts von dem Tode des Elefanten, er wird also heute Abend kommen, und ich werde an der Stelle Babekans *den Elefanten machen!* Dieses aus Freundschaft für Dich. *Bon jour!*"

Wie Hormisdad sich nun aus der Affaire zog, wie er den Elefanten machte, ist unbekannt. Genug, er täuschte Schah Nadir, und so oft Khulu Khan Sherezade besuchte, schrieb diese an Hormisdad:

„Haben Sie die Güte und machen Sie heute den Elefanten."

Seit dieser Zeit heisst jede Person, welche ein Liebesverhältniss begünstigt, ein „Elefant" und zwei Liebende zusammenbringen, heisst: „Den Elefanten machen!"

In der französischen Literatur ist der „Elefant" schon häufiger verwerthet worden; an Musset ist bereits erinnert worden, ausserdem hat Charles de Bernard in seinem „*Paravent*" mehrere Exemplare derselben Species geschildert. Es macht auf mich den Eindruck, als ob Gustav von Moser verschiedene Einzelheiten aus den Bernard'schen Erzählungen für sein Lustspiel benutzt habe; mit Sicherheit kann ich aus dem Gedächtnisse nur eine nachweisen: die drastische Jagdgeschichte, welche den überaus wirksamen Schluss des dritten Actes herbei-

führt, ist dem meisterhaften Romane „*Gerfaut*“ von Charles de Bernard entnommen.

Das Moser'sche Lustspiel erstrebt und erreicht seine hauptsächlichen Wirkungen durch die Situationskomik. Es beabsichtigt nicht, gesellschaftliche Zustände abzuspiegeln, sociale Schäden blosszulegen, lächerliche oder gehässige Individuen vorzuführen; es verzichtet darauf, durch eine gedankenvolle Sprache zu fesseln, durch Witz und Munterkeit im Gespräche zu erheitern, durch das Pathos der wahren Leidenschaft zu ergreifen und zu erschüttern; durch die Situation in erster und in zweiter Linie nimmt es die Aufmerksamkeit des Zuschauers in Anspruch, ruft es die animirte Stimmung hervor, erringt es den Erfolg; der Dialog und die Charakteristik leisten dabei höchstens die Dienste einer Ersatzreserve von zweifelhafter Tüchtigkeit.

In der Erfindung amüsanter und drastischer Situationen besitzt Moser allerdings ein seltenes Talent; sein geübtes, scharfes Auge erspäht jede Bühnenwirkung mit wunderbarer Sicherheit, seine Combinationsgabe scheint unerschöpflich zu sein. Es ist eine wahre Freude, zu beobachten, wie er die verschiedenen Figuren, die er auf die Bühne bringt, zusammenführt, welche Beziehungen er zwischen diesen zu knüpfen weiss, wie er die hundert Fäden, die er spinnt, verwickelt und schliesslich entwirrt, welche ergötzlichen Missverständnisse er hervorruft und wie geschickt er die Lösung herbeiführt. Wer von dieser Gabe geringschätzig spricht und mit einem dürftigen Stichworte über abgespielte „Komödien der Irrungen“ etwas Rechtes gesagt zu haben meint, der hat zunächst seine Berechtigung zu dieser kritischen Vornehmheit noch nachzuweisen. Der Verzicht auf die Verwechslung,

auf das Missverständniss, auf die Irrung im Lustspiele wäre ungefähr gleichlautend mit dem Verzicht auf das ganze Situationslustspiel; und das Letztere wollen wir einstweilen, so lange uns die jugendlichen Streber noch nicht mit lebensfähigen Producten einer neuen dramatischen Richtung beschenkt haben, doch noch zu conserviren suchen.

Sind wir also auch keine principiellen Gegner des Situationslustspiels, in welchem Moser Vortreffliches geleistet hat, so verhindert uns dies allerdings nicht zu bedauern, dass ein so tüchtiges Talent es sich dabei genügen lässt. Es ist schade, dass Moser seine aussergewöhnliche Begabung nur nach der einen Seite hin, die man die combinatorische nennen könnte, zu entwickeln strebt, dass seine dramatische Erfindung mit der Geistesarbeit, welche Schachprobleme producirt, eine verzweifelte Aehnlichkeit hat. Es ist hübsch, es ist interessant und sinnig, es ist sogar verdienstlich, die Figuren so aufzustellen, dass, wenn eine bewegt wird, alle andern in Mitleidenschaft gezogen werden, und dass nur ein Zug der richtige ist, welcher zum Ende der Partie führt — aber das ist für den Lustspieldichter doch nicht alles! Und ist es auch eine Thorheit sondergleichen, dem Dichter Recepte zu geben, ihn auf dieses Gebiet hinzuweisen und ihm jenes andere zu verbieten, so bewahrt doch der alte Satz seine Richtigkeit, dass der Lustspieldichter seinen höchsten Zweck erst dann erfüllt, wenn er sein Werk aus dem Geiste seiner Zeit entstehen lässt und es mit dem Geiste seiner Zeit durchdringt — mögen die Helden den modernen Frack oder das mittelalterliche Wamms tragen. Mosers Lustspiel ist völlig zeitlos; es könnte ebenso gut mit der gepuderten

Perrücke wie mit dem Chignon gegeben werden. Kein Ton, der durch unsere Zeit schwirrt, wird darin angeschlagen, keine Lächerlichkeit, die in unserer Gesellschaft uns entgegentritt, verhöhnt, kein Gebrechen, das uns verletzt, gegeisselt. Und ohne das „*castigat ridendo mores*“ wird das Lustspiel immer auf einer niederen Stufe stehen bleiben.

Aus dieser Eigenthümlichkeit des Moser'schen Stückes ergiebt sich schon, dass es sehr schwer, dass es beinahe unmöglich ist, den Inhalt desselben zu erzählen. Wir wollen die verschiedenen Combinationen hier nur andeuten.

Alfred de Lancy, ein bitterböser Franzose von argen Sitten, hat die Bekanntschaft einer jungen und schönen Frau gemacht, welche den Vorzug besitzt, die Gattin eines alten und nicht schönen Mannes, des Obersten v. Feldern, zu sein. Frau v. Feldern ist aber nicht nur jugendlich und hübsch, sondern auch, wie wir zur Beruhigung unserer Leser schnell hinzufügen wollen, durchaus tugendhaft; aber sie hat sich dem frivolen Franzosen gegenüber eine kleine Unvorsichtigkeit zu Schulden kommen lassen, die ihr bei dem augenscheinlich überaus eifersüchtigen Naturel ihres Herrn und Gebieters früher oder später ernste Unannehmlichkeiten bereiten könnte: Herr de Lancy besitzt nämlich ihre Photographie und ein paar harmlose Briefe von ihrer kleinen Hand. Um ihm diese unschuldigen *corpora delicti non commissi* abzujagen, bestellt sie den Franzosen auf das Gut ihrer Freundin Elise v. Holzkirch, auf welchem sie, da ihr Mann mit Herrn v. Holzkirch die ersten Herbstjagden abhalten will, einige Zeit zu verbleiben gedenkt. Der Franzose sieht in diesem Rendezvous aber nur ein Entgegenkommen

von Seiten der schönen Frau, und um seinen Zweck, sich ihr völligst zu nähern, zu erreichen, bringt er sich einen „Elefanten" mit, den kreuzbraven Gustav v. Wingen, der die Herren beschäftigen soll, damit sich Lancy ungestört mit der Dame beschäftigen kann.

Das sind die Voraussetzungen; nun beginnen die Verwechslungen mit der ersten Scene und hören mit der letzten ungefähr auf. Gustav von Wingen merkt, dass ihm sein Freund die Rolle eines Helfershelfers wider Willen angesonnen hat und will sich dazu natürlich nicht hergeben. Unglücklicherweise kommt er aber durch eine zufällige Aeusserung auf den Verdacht, dass Lancy Frau v. Holzkirch nachstelle. Seine Bemühungen sind also darauf gerichtet, jede vertrauliche Zusammenkunft zwischen Frau v. Holzkirch und Lancy zu verhindern. Frau v. Holzkirch, welche die wahren Absichten Lancys durchschaut, will aber gerade diesem in's Gewissen reden und hält Wingen, der es immer so einzurichten weiss, dass sie den Franzosen nie allein sprechen und dass dieser ungestört mit Frau v. Feldern verkehren darf, für einen richtigen „Elefanten". Frau v. Feldern glaubt wiederum, dass Frau v. Holzkirch ein unerlaubtes Verhältniss mit Wingen unterhalte oder doch einzuleiten im Begriff stehe. Und so weiter, und so weiter. Vier Acte hindurch werden die Figuren des Stückes hin- und hergeworfen, eine Verwirrung führt eine andere herbei, man amüsirt sich über die verschiedenartigen Verwicklungen, erfreut sich an dem Scharfsinne des Verfassers, der alle diese ergötzlichen Combinationen ersonnen, und ist zuguterletzt auch damit einverstanden, wenn der letzte und schwächste Act dem tollen Treiben da oben ein Ende macht. Man hat einen leidlich ver-

gnügten Abend verbracht, man hat bisweilen herzlich gelacht, aber man bringt nicht viel heim.

Dadurch, dass Moser den Schwerpunkt seiner Arbeit in die Situation legt, kommt er gelegentlich in die missliche Lage, die Einheitlichkeit und Wahrheit seiner Charaktere in empfindlicher Weise zu schädigen. Um eine komische Verwicklung, ein lustiges Missverständniss herbeizuführen, kommt es ihm nicht darauf an, einen sanften Heinrich als Raufbold zu introduciren, einen gescheidten Menschen dummes Zeug schwatzen, eine gebildete Dame durchaus unmanierlich erscheinen zu lassen. Die Leute wechseln nach den Bedürfnissen der Situation ihr Temperament, ihre Individualität wie die Wäsche. Sie sind nur Factoren im Ensemble und sind nicht selbstwillige Wesen von eigenartigem Charakter. Ihrer Verwendbarkeit müssen sie die Wahrheit ihres Seins zum Opfer bringen. Daher denn auch die häufig wiederkehrende Sonderlichkeit, dass die Moser'schen Komödienfiguren in dem Lustspiel Komödie spielen, dass der vertrauensvolle Gatte den Eifersüchtigen, dass die tieffühlende junge Frau die herzlose Kokette, dass der gescheidte Mensch zunächst den Dümmling spielt. Drei Acte hindurch wird uns Oberst v. Feldern als bengalischer Tiger geschildert, im vierten erfahren wir, dass der alte Herr diese Maske nur angenommen hat, um die jugendlichen Courmacher von seiner frischen und reizenden Frau fern zu halten! Ist das glaublich, ist das möglich? Eifersucht heucheln, sich seiner Frau und aller Welt unangenehm machen, dazu obenein, um die Fiction recht glaubhaft zu machen, ein paar vorlaute Galane lahm schiessen — alles das als Praeservativ gegen nicht vorhandene Gefahren! Als ob die Abschreckungstheorie

durch wilde Ausbrüche der Eifersucht für die Ehre des Gatten ein kräftigeres Schutzmittel sei, als das schlichte Vertrauen zur Reinheit und Tugend der Frau. Solche Motive sind nicht aus dem Leben, sie sind aus der gemachten Bühnenwelt genommen, die uns ebenso amüsiren kann wie etwa ein mechanisches kunstvolles Werk, die uns aber nie ergreift und erwärmt, weil sie nirgends existirt, weil wir Fleisch und Blut haben, und weil auf uns Lebende nur das volle pulsirende Leben seine sympathetische Gewalt übt. Die Scene im letzten Acte, in welcher v. Feldern seiner Frau in den sentimentalsten Worten auseinandersetzt, dass sein bärbeissiges Gebaren als eifersüchtiger Gatte nur ein Spiel gewesen sei, um die vorlauten Gecken wegzugraulen, macht deshalb durchaus keinen rührenden Eindruck; sie erregt ein bedenkliches Lächeln, welches den Erfolg des ganzen Stückes bei einem Haar vernichtet hätte.

Nach den ersten Worten, welche Herr v. Wingen an Herrn und Frau v. Holzkirch richtet, muss man denselben für leidlich beschränkt, zum mindesten für recht täppisch und tölpelhaft halten; im Verlaufe des Stückes zeigt sich uns Wingen in einem ganz andern Lichte; aber man hat über seine Introduction gelacht, die Situation ist auf diese Art komisch geworden und damit ist der Dichter befriedigt. — Asta v. Brüning geberdet sich bei ihrem Eintritte in das Schloss Herrn v. Wingen gegenüber wie eine Dame, die eher auf den Fischmarkt als in einen Salon gehört; sie überhäuft den Mann, der ihr soeben einen namhaften Dienst erwiesen hat, mit den unmotivirtesten Grobheiten — der Excess von Grobheit wird ja bisweilen für geistreich gehalten — man lacht, die Situation ist komisch und der Autor ist befriedigt.

Im Verlaufe des Stückes stellt sich heraus, dass Asta eine gute, liebenswürdige, vortreffliche Dame ist, und dass ihre sonderbare Einführung, die sich aus ihrem Charakter heraus gar nicht erklären lässt, nur aus dem Verlangen, eine vorübergehende Heiterkeit hervorzurufen, hergeleitet werden kann. Das sind Fehler, welche eine ernstliche Rüge verdienen. Und da wir gerade von Astas Eintritt und ihrem Verhalten zu Herrn v. Wingen sprechen, so wollen wir doch nebenbei noch bemerken, dass wir uns von einem so begabten und erfindungsreichen Autor wie Moser ein so überaus verbrauchtes Mittel: die Bekanntschaft zwischen den späteren Gatten unter interessanten Bedingungen herbeizuführen, wie das hier zum hundertsten Male angewandte, nicht gefallen zu lassen brauchen. Es geht nämlich das übliche Lustspielpferd durch, der Fremdling hält es mit Gefahr seines Lebens an, rettet das Leben der Amazone, lässt sie in seine Arme gleiten und führt sie todtenblass und zitternd auf die Bühne. Wir protestiren feierlich gegen alle Pferde, welche in den Lustspielen durchgehen, gegen alle Reiterinnen, die in die Arme von Unbekannten gleiten, und gegen alle Consequenzen, die sich aus diesem interessanten Rencontre ergeben.

Noch einige Ausstellungen wollen wir gleich hier anfügen: die Invocation des Andenkens an die verstorbene Mutter — dies echt französische: „*oh, ma mère!*“ — macht auf der Bühne gewöhnlich einen peinlichen Eindruck; es wäre gewiss besser gewesen, wenn Moser die gute Mutter des Herrn v. Wingen hätte ruhen lassen. — Ein missliches Ding ist es ferner, die Mitspielenden über Scherze auf der Bühne oft und herzhaft lachen zu lassen; das Gelächter bleibt besser dem Parterre über-

lassen, und es ist eine Thatsache, dass das Lachen auf der Bühne das Lachen im Hause verstummen macht. Aus demselben Grunde ist es nicht rathsam, zu oft von dem Geiste und Witze dieser oder jener Persönlichkeit reden zu lassen; auch hierüber behält sich das Publicum gern das Urtheil vor. So wird Herr v. Lancy beständig als geistreich verschrieen, ohne dass das, was wir von ihm selbst hören, dieses Renommée rechtfertigte. Endlich ist die Deutschthümelei in der Tendenz zu tadeln.

Mit dem Mangel an Einheitlichkeit in den Charakteren hängt der Mangel an Einheitlichkeit in der Stimmung des Stückes eng zusammen: die ersten Acte haben den Charakter des Lustspiels mit possenhaften Ausgelassenheiten, der letzte Act hebt wie ein schweres Schauspiel an. Der erste und dritte Act sind vorzüglich, der zweite schleppt etwas, der letzte ist sehr schwach.

II.

„Graf Racozi".

Lustspiel in drei Aufzügen.

Mosers Lustspiel „Graf Racozi" ist eines jener zahlreichen Theaterstücke, in welchen eine moralische Krankheit in ihren auffälligsten Symptomen gezeigt und zugleich das Mittel zu ihrer Heilung angegeben wird. Moser hat als *corpus vile*, an welchem er seine Experimente macht, den dankbaren Typus genommen, der, wenngleich er seit dem „*bourgeois gentilhomme*" bis auf den „geadelten Kaufmann" als Träger der Handlung oder als Episode hundertmal für das Theater gebraucht worden ist, doch

immer wieder als wirksame und ergötzliche Bühnenfigur verwandt werden kann: den Thoren, der zu hoch hinaus will, der sich über den Kreis erhebt, auf welchen ihn seine Geburt, seine Stellung, seine gesammten Lebensverhältnisse von rechtswegen anweisen.

Der liebenswürdige und sehr begabte Dichter hat ganz genau gewusst, dass er mit diesem Lustspielhelden nichts besonders Neues auf die Bretter brachte; er hat sich auch gar nicht bemüht, denselben in ungewöhnliche Situationen zu bringen oder überraschende Effecte mit ihm zu erzielen. Offenbar kam es ihm hauptsächlich darauf an, ein lustiges Stück zu schreiben, das den Zuschauer, der nicht allzu hohe Ansprüche macht, ein paar Stunden amüsirt — und diesen Zweck hat er erreicht. „Graf Racozi" unterhält das Publicum, so lange es im Theater ist, ganz vortrefflich, und auch die strengste Kritik muss sich über die flotte Nonchalance der Arbeit amüsiren. Der sieggewohnte Moser verwerthet mit der Keckheit, welche eben nur der Sieg verleiht, seine Einfälle dramatisch — unbekümmert ob sie vielleicht ein Anderer schon vor ihm gehabt hat, — vermischt lächelnd Altes und Neues, löst wahre Munterkeit durch recht wohlfeile Spässe ab, thürmt auf realistische Voraussetzungen, wenn es sein muss, gesellschaftliche Unmöglichkeiten, oder baut umgekehrt, auf einer unmöglichen Grundlage mit solchem Selbstvertrauen weiter, dass man die Sache schliesslich für möglich hält.

Das Lustspiel macht, wenn man es sieht, den Eindruck, als ob es wirklich ein Stück menschlichen, wenn auch nicht modernen Lebens schildere. Mit wunderbarem Geschicke täuscht uns der Dichter über die Unmöglichkeit des ganzen Stoffes hinweg. Erst vor der

Thür kommt Einem die Reflexion: es geht eigentlich doch nicht. Der Inhalt leidet an starken Unwahrscheinlichkeiten.

Die erste Unwahrscheinlichkeit ist die, dass das Stück in einer grossen Stadt spielt. In einer Grossstadt, die doch wahrscheinlich an einer Eisenbahn liegt, ist heutzutage ein Graf, und wenn er auch aus Ungarn kommt, doch nicht gerade so etwas Absonderliches und Wunderbares, dass der Grafentitel allein genügen könnte, um einen gebildeten, vernünftigen Mann in den Zustand der halben Unzurechnungsfähigkeit zu versetzen, um eine reiche adlige Frau, welche den Mittelpunkt der Gesellschaft bilden soll, bis zur Albernheit zu entzücken und einen jungen Cavalier von allerdings mässigen Geistesgaben mit Erstaunen und Ehrfurcht zu erfüllen. Ort der Handlung könnte höchstens Krähwinkel sein, nicht aber Berlin; und unter der „grossen Stadt" soll doch wohl Berlin verstanden werden, denn es ist zu wiederholten Malen von Gerson die Rede.

Die zweite Unwahrscheinlichkeit ist die, dass nicht weniger als drei Personen durch die Caprice des Dichters darauf angewiesen werden, in der Komödie Komödie zu spielen. Graf Racozi spielt die Rolle eines kaufmännischen Agenten, aus Geschäftsklugheit, sein Diener Ferenz spielt die Rolle des Grafen, um den Kaufmann Wend wegen seiner aristokratischen Gelüste zu demüthigen, und Wends einfache Frau Margarethe spielt die Luxus- und Modedame, um ihren Mann von seiner Schwäche zu heilen. Die dreimalige Verwerthung dieses etwas bequemen Lustspielmittels ist doch wohl übertrieben. Die natürliche Folge dieses Lustspiels im Lustspiel ist die übliche Verwechslung, auf die man allerdings, wenn

man den Schwerpunkt auf die Erfindung der komischen Situation legt, — wie ich schon früher sagte — kaum verzichten kann.

Der Kaufmann Eduard Wend lebt in den glücklichsten Verhältnissen: er hat eine vortreffliche Frau und ein blühendes Geschäft. In dem Augenblicke, da wir seine Bekanntsckaft machen, ist er just vom Hochmuthsteufel erfasst worden. Er sehnt sich aus seiner glücklichen bürgerlichen Sphäre hinaus und trachtet danach, sich in die Höhe der Aristokratie zu erheben. Sein Hauswesen dünkt ihm zu spiessbürgerlich, seine Frau zu einfach prosaisch, sein Geschäft zu langweilig. Er sucht Fühlung mit den vornehmsten Kreisen der Gesellschaft zu gewinnen, interessirt sich für Pferde und Wagen und findet ausserhalb seiner gemüthlichen Häuslichkeit in der Gesellschaft der Höhergeborenen sein hauptsächliches Vergnügen.

Wenn man die gute Gesellschaft der Grossstadt nach den beiden Exemplaren, welche Moser uns vorführt beurtheilen darf, so ist es um diese allerdings herzlich schlecht bestellt. In diesem Lustspiele ist sie repräsentirt durch eine Commerzienräthin von Flatter und einen Herrn von Nobell — wobei ich gleich bemerken will, dass mir die Erfindung dieser Eigennamen wenig gefällt; nichtssagende Eigennamen finde ich immer geschmackvoller als solche, die direct oder versteckt auf die Charaktereigenschaft ihrer Träger hinweisen. Frau von Flatter soll, wie uns der Dichter durch den Mund des Kaufmanns Wend versichert, eine elegante Dame sein, welche stets in der besten Gesellschaft verkehrt, und deren Salon den Mittelpunkt der vornehmsten Elemente der Grossstadt bildet. Man merkt es dieser Dame nicht an; denn sie benimmt sich gleich bei ihrem Auftritte wie

die Frau eines reich gewordenen Baders und im Verlaufe des Stücks wie eine Närrin. Welche Dame auf der Welt, die nur ein einziges Mal in einer wirklich anständigen Gesellschaft verkehrt hat, wird, wenn sie von der Frau vom Hause, der sie einen Besuch macht, aufgefordert wird, Platz zu nehmen, mit dem Ausdrucke der Verächtlichkeit und der Verwunderung fragen: Hier? — das heist, in dieser einfachen Stube, auf diesen einfachen Stuhl soll ich mich setzen? Eine grössere Flegelei als die, über die Räumlichkeit, in der man sich als Gast befindet, unliebsame Kritik zu üben, ist doch wohl kaum denkbar. Um dieser Dame willen und ihres an das Cretinhafte grenzenden Begleiters wegen vernachlässigt Wend seine Frau und sein Geschäft; und er verliert nahezu den Verstand, als er hört, dass ein Graf Racozi, mit dem er eine unglückliche Speculation gemacht, und dem er eine starke Summe zu zahlen hat, ihm die Ehre schenken wird, sich das Geld von ihm persönlich auszahlen zu lassen. Während er den Agenten des Grafen, der einen einfachen bürgerlichen Namen führt, überaus grob behandelt, kann er nicht genug Aufmerksamkeiten ersinnen, um dem Träger des hohen Namens sein Haus angenehm zu machen. Nun liegt aber in Wahrheit die Sache so, dass der schlecht behandelte Agent der Graf, und derjenige, der die Ehren des Grafen empfängt, Racozis Reitdiener ist — ein völlig ungebildetes Kind der Puszten — der seinen gewöhnlichen Umgang mit Pferden weder in der Sprache noch durch den ihm anhaftenden Stallgeruch verleugnet; im übrigen ein kreuzbraver Bursch, der Czardas tanzt, ungarische Weisen singt und seinem Herrn die Stiefel putzt. Und dieser Ferenz vermag den gebildeten Kaufmann Wend, den

Cavalier Herrn von Nobell und die Commerzienräthin von Flatter, die Dame, welche in den besten Kreisen verkehrt, zu täuschen!

Um die Aristokratensucht, an welcher Wend laborirt, auf das Aeusserste zu steigern und so die wohlthätige Krisis, die die Heilung möglich macht, herbeizuführen, entschliesst sich seine Frau, Margarethe, ihren Mann an Vornehmthuerei noch zu überbieten. Sie entwickelt plötzlich eine entschiedene Neigung für schöne und besonders kostspielige Toiletten, für Spitzen, Diamanten und dergleichen — in einem Maſse, welches ihren Herrn Gemahl schliesslich doch etwas beunruhigt. Sie bekümmert sich nicht mehr um den Hausstand; die alten treuen Diener werden missmuthig und unwillig; und kurz und gut, Wend, der bisher in seiner gemüthlichen Häuslichkeit, bei seiner einfachen Frau sich unbewusst so wohl gefühlt hatte, empfindet allmählich eine ganz unsagbare Ungemüthlichkeit: er macht sich Vorwürfe, er will sich dem Geschäfte auf's neue zuwenden, die Krisis, die ihn wieder zum vernünftigen Menschen machen soll, bricht herein; sie wird beschleunigt und nimmt einen heilsamen Verlauf durch die demüthigende Entdeckung, dass er sich durch einen einfachen Titel hat verleiten lassen, einem Reitknechte in seinem Hause die Honneurs zu machen. Seine Frau wirft die ihr widerwärtige Maske der Modedame ab und bindet die Schürze wieder um, von welcher Schürze Moser in einem etwas gewagten Bilde behauptet, sie werde „fortan die Richtschnur für ihr Leben" sein — die Schürze! Frau von Flatter und Herr von Nobell ziehen sich blamirt zurück und die meisten übrigen Personen im Stücke heirathen sich.

Es lässt sich gegen die Fabel, wie man sieht, sehr

viel einwenden, so viel, dass es überflüssig ist, es zu thun. Verwunderlich vor allem ist es, dass ein gesellschaftlich so feingebildeter Mensch wie Herr von Moser seine Personen auf der Bühne so unglaubliche Verstösse gegen die elementaren Begriffe des guten Tones begehen lässt. Seine Aristokraten benehmen sich stellenweise wie Rüpel. Moser weiss das auch ganz genau und lässt jedesmal, wenn Frau von Flatter oder Herr von Nobell irgend eine starke Tactlosigkeit begehen, durch einen Anderen das sonderbare Benehmen dieser Leute kritisiren; aber diese Kritik beweist eben nichts anderes, als dass Moser sich seines Fehlgriffs bewusst ist; der Fehlgriff selbst ist darum nicht minder da.

Das Stück ist in einem leichten, burschikosen Tone gehalten, frisch, natürlich und munter, wenn auch nicht gerade sehr gewählt im Stile. Neben der Ungezwungenheit und Wahrheit in der Sprache heben sich die pathetischeren Stellen, wie die Elegie an den Strickstrumpf, an die Schürze, an die Poesie des Ungarlandes nicht allzu vortheilhaft ab. Technisch ist das Stück wieder mit grossem Geschicke keck und wirksam gearbeitet. Moser bringt die Personen auf die Bretter herauf und bringt sie wieder herunter, man weiss nicht wie! Geht es nicht auf natürlichem Wege, so geht es anders, es geht aber immer; und ehe man noch zur Besinnung kommt, dass das Auftreten oder der Abgang der Personen doch nicht richtig motivirt ist, muss man über irgend einen drolligen Einfall in der Situation oder im Dialoge lachen und vergisst darüber die gute Logik ganz und gar. Nähert sich der Act seinem Schlusse, so rafft Moser seine Kräfte zusammen: er richtet eine köstliche Verwirrung an oder häuft Effect auf Effect, die Scene wird

lebhaft, das Publicum wird animirt und lacht und klatscht, wenn der Vorhang fällt. Das Talent des Verfassers zeigt sich an allen Ecken und Enden — ein Talent, das sich die Arbeit allerdings etwas leicht macht und in seiner glücklichen Laune die dramatische Production als einen Zeitvertreib nicht nur für das Publicum, sondern auch hauptsächlich für sich selbst betrachtet.

III.

„Ultimo".

Lustspiel in fünf Aufzügen.

Ein lustiges, frisches Stück und ein voller lustiger Erfolg.

Nach dem grossen Erfolge des „Stiftungsfestes", bei dem man nicht wusste, ob er auf das Conto von Roderich Benedix oder von Gustav von Moser zu setzen war, und nach dem misslichen Theilnahme-Erfolge des „Elefant" war es sich Moser schuldig, durch ein neues Lustspiel das Gelingen des erstgenannten zu bestätigen und für das zweite sich Revanche zu gewähren. Und das ist ihm vollkommen geglückt. Moser hat auf die Lorbeeren, die ihn, während er am „Elefant" arbeitete, reizten, durch Feinheit des Dialogs, durch Schärfe der Charakteristik und saubere Untadelhaftigkeit der Technik zu wirken, diesmal verzichtet. Beim „Elefant" hatte er das, wie mir scheint, recht überflüssige Kunststück gemacht, den ganzen Abend hindurch die Einheit des Ortes streng innezuhalten; diesmal hat er sich darum durchaus nicht bekümmert und sogar in den Acten selbst die Scene verändert. Damals hatte er es sich vorge-

nommen, seine sämmtlichen Personen in der gewählten Sprache der guten Gesellschaft reden zu lassen, und dabei war ihm das Unglück zugestossen, dass einige seiner Figuren in einer recht farblosen und wenig erbaulichen Weise sich ausdrückten; diesmal kommt es ihm auf ein paar sprachliche Bummel nicht an. Die bedenklichsten Redewendungen allerneuesten Datums, die man wohl am Zechtische und an der Börse zu hören bekommt — Redewendungen, die, um aus „Ultimo" zu citiren, „sehr sengerig riechen", verwerthet er ohne alle Scrupel, wenn sie eben den Vorzug haben, lustig zu sein oder zu überraschen. Damals hatte er sehr ernsthafte Schauspielelemente in sein Lustspiel eingesetzt; diesmal ist sein Stück aus einem Gusse: launig, fidel, bisweilen recht übermüthig. Kurzum, wir begegnen hier wieder dem Moser des „Stiftungsfestes", dem laut lachenden Dichter, dem es vor Allem darauf ankommt, sein Publicum zu erheitern, und der nicht lange fragt, ob die Mittel, welche er zu seinem Zwecke anwendet, alt oder neu, berechtigt oder unberechtigt sind.

Es liesse sich wie bei jedem Moser'schen Stücke auch bei diesem eine tiefsinnige Abhandlung schreiben über die Grenzen des Lustspiels und der Posse. Nach der Ansicht unserer neuesten Aesthetiker hört nämlich die komische Wirkung, welche der Dichter von der Bühne herab hervorruft, an einem gewissen Punkte auf, lustspielartig zu sein, sie wird possenhaft. Es ist aber schwer, diesen Punkt genau zu bezeichnen. Diejenigen Classiker, die man bisher als die Muster unter den Lustspieldichtern aufgestellt hatte, geniren sich gar nicht, im gegebenen Falle auch durch Unwahrscheinlichkeiten und Uebertreibungen einen komischen Effect herbeizuführen.

Vielleicht liesse sich besser, als ästhetisch, empirisch der Unterschied zwischen der Posse und dem Lustspiele in der Weise bezeichnen, dass das Lustspiel keine Couplets enthält und nur ein wohlwollendes Lächeln oder freundliches Lachen hervorruft, während die erstere mit Gesangseinlagen gegeben wird, die Zuschauer bis zu Thränen zum Lachen zwingt und ihnen, während sie sich köstlich amüsiren, den Schmerzensruf entreisst: „Herr Gott, ist das dumm!“

„Ultimo“ enthält keine Couplets, aber man lacht Thränen, Viele sagen: „Gott, ist das ein Unsinn!“ amüsiren sich aber köstlich dabei — es bleibt einem Jeden überlassen, ob er das Moser'sche Stück nun eine Posse oder ein Lustspiel nennen will.

Die Idee, welche dem Stücke zu Grunde liegt, ist jedenfalls ganz lustspielartig. Es handelt sich um einen Gelehrten, der mit grosser Verachtung auf das niedere Börsentreiben der Krämerseelen hinabsieht, der das Geldverdienen für eine Kleinigkeit hält, und der nun von einem seiner Anverwandten dazu veranlasst wird, seine Logik und seine Gelehrsamkeit auf dem Geldmarkte probeweise zu bewähren. Es versteht sich von selbst, dass der Gelehrte vollkommen Fiasko macht und von dem Credit, welchen ihm jener Verwandte eröffnet hat, bei der ersten Ultimoregulirung eine sehr bedeutende Summe durch unsinnige Speculationen eingebüsst hat. Das ist, wie mir scheint, ein echtes Lustspielmotiv; es gehört sogar zur höheren Ordnung, denn es ist sittlich und didaktisch. Es hat, wie man sich vielleicht erinnern wird, mit dem Motive zu Ernst Wichert's neuem Lustspiele „Die Realisten“ eine grosse Aehnlichkeit, aber Moser hat dasselbe ungleich geschickter angewandt. Bei

Wichert trat der absichtliche Belehrungs- und Bekehrungseifer des Dichters in die hellste Rampenbeleuchtung. Er zeigte uns das ganze Lustspiel hindurch die Irrungen, die Verlegenheiten und schliesslich die Besserung. Moser rückt die eigentliche Haupthandlung mit grossem Bühnenverständnisse in die zweite Reihe. Er sagt sich sehr richtig, dass an dem Irrthume des Professors kein verständiger Mensch im Publicum ein besonderes Interesse nehmen kann, da man doch ganz genau weiss, wie die Sache verlaufen muss. Man weiss von dem Augenblicke an, da der Professor sich anheischig macht, binnen vier Wochen ein reicher Mann zu werden, wenn ihm nur die Gelegenheit, an der Börse zu speculiren, durch Eröffnung eines Credits gewährt werde, dass er das Geld, welches ihm sein Verwandter vorschiesst, bis auf den letzten Heller oder ungefähr verlieren wird. Aus diesem Grunde lässt Moser dieses Motiv keineswegs aufdringlich hervortreten. Eine Liebesgeschichte, welche mit demselben in gar keiner Beziehung steht, fesselt uns durch ihre komische Darstellung weit mehr, und die Bekehrung des Professors wird in der Oekonomie des Stückes, eben weil sie nicht sonderlich interessant sein kann, mit Recht auf die bescheidensten Verhältnisse herabgesetzt.

Moser arbeitet mit dem glücklichen Leichtsinne, welcher nur dem Talente beschieden ist. Das neunundneunzig Mal Dagewesene verwerthet er, wenn es ihm in den Kram passt, zum hundertsten Male. Um eine Situation komisch zu gestalten, stattet er eine der auftretenden Persönlichkeiten mit einem bestimmten Charakterzuge aus, den er, sobald er ihn nicht mehr zu verwerthen braucht, augenblicklich wieder fallen lässt. Seine Personen haben unter Umständen einen Charakter

für eine Scene. Mit einer göttlichen Nonchalance bringt er seine Figuren auf die Bühne, und unter dem fadenscheinigsten Vorwande von der Welt entfernt er sie wieder von derselben, sobald sie ihre Schuldigkeit gethan haben. Aber überall zeigt sich eine solche liebenswürdige Keckheit, eine so echte Heiterkeit, dass man, wenn man ein Moser'sches Stück im Theater sieht, weder nach der Originalität noch nach der Wahrscheinlichkeit und Logik fragt, sondern sich durch die Munterkeit und lustige Laune des Verfassers in die angenehmste Stimmung versetzt fühlt.

Ernst Wichert hat in einem Aufsatze „über den Anspruch auf Originalität im Lustspiele", welcher das Wort des Ben Akiba: „Alles ist schon da gewesen", für diesen speciellen Fall commentirt, die Kritik eindringlich gewarnt, mit dem Vorwurf wegen Mangel an Originalität nicht gar zu schnell zur Hand zu sein. Die Warnung ist gewiss sehr beherzigenswerth; aber gleichwohl kann ich nicht umhin, bei der Besprechung dieses Stückes doch wieder einzelne Momente hervorzuheben, welche nach meinem Dafürhalten die Originalität in zu hohem Grade vermissen lassen. Ich habe mich schon öfter über die Lebensrettungen ereifert. Selbstverständlich ohne den geringsten Erfolg. Moser hat hier wiederum diesen unerträglichen Heirathsstifter angewandt. Und das Schlimmste ist: es ist wieder ein Pferd dabei, das diesmal allerdings nicht durchgeht, aber vor einen Wagen gespannt ist, welcher das junge Mädchen unzweifelhaft überfahren hätte, wenn eben der junge Mann als Retter aus der Noth nicht rechtzeitig dazwischen gesprungen wäre. Die Thatsache, dass der junge Mann bei der Gelegenheit sein theueres Blut vergiesst, hat uns aber

Moser nicht geschenkt. Geht es denn gar nicht ohne Lebensrettung? Giebt es denn kein anderes Mittel, um das Interesse, welches die Grete plötzlich für ihren Hans empfindet, zu motiviren? Das statistische Bureau würde sich einer dankenswerthen Arbeit unterziehen können, wenn es authentische Zahlen darüber sammelte, wie viele Gatten in Wahrheit ihrer Gemahlin früher einmal das Leben gerettet und wie viel junge Leute in den Lustspielen diejenige, die sie schliesslich kriegen, aus Todesgefahr befreit haben. Die Vergleichung dieser beiden Zahlen und das unglaubliche Missverhältniss, welches diese ergeben würden, könnte vielleicht unsere Lustspieldichter auf die Ungereimtheit dieses kläglichsten Hülfsmittels aufmerksam machen.

Auch der Anverwandte aus Amerika, der dort entweder steinreich geworden oder ein armer Teufel geblieben ist, könnte füglich mit der Zeit aus der Requisitenkammer unserer modernen Lustspiele beseitigt und in die Rumpelkammer gebracht werden. Noch bedenklicher aber ist „Der Ring meiner Mutter“ — „*la croix de ma mère*“ ist in Frankreich ein ständiger Witz zur Verhöhnung des verbrauchten typischen Schauspieleffects geworden. Dieser Ring verlässt so gewiss nicht die Hand dessen, der ihn trägt, trotz allem Jammer, den er zu erdulden hat, wie ihm im entscheidenden Momente seines Daseins, wo er seinem Leben ein gewaltsames Ende bereiten will, irgend etwas Blaues vor die Augen kommt, welches ihn an geliebte Augen daheim erinnert, und von seinen selbstmörderischen auf vernünftige Gedanken bringt. In „Ultimo“ ist es eine blaue Muschel. Georg wollte in's Wasser springen, da sah er am Ufer die blaue Muschel; er dachte an die Freundin seiner

Jugend, an seine Verwandten — und er sprang nicht. Sie blieb sein Talisman, machte die ganze Reise mit und er schenkt sie seiner Freundin.

Wenn man sich das Alles überlegt und bedenkt, dass in dem neuen Moser'schen Lustspiele der Held, Georg Richter, aus Amerika kommt, dort sich das Leben hat nehmen wollen, durch eine blaue Muschel von seinem Plane aber abgebracht wird, den Ring seiner Mutter stets am Finger getragen hat und als erste That in der Heimat eine Lebensrettung vollbringt, indem er das junge Mädchen, welches er am Schlusse des fünften Actes heirathen wird, vor dem Ueberfahrenwerden rettet, so kann man nicht umhin zu gestehen, dass das Alles recht gründlich mangelhaft originell ist. Aber Moser stattet den alten Plunder mit so zahlreichen, frischen, erfreulichen Zuthaten aus, oder richtiger gesagt: in dem frischen und erfreulichen Ganzen verschwindet der alte Plunder so sehr, dass man dessen kaum gewahr wird, und dass der Verdruss, den man darüber empfinden mag, schnell verfliegt, wenn er bei der heiteren Laune, in welcher uns Moser beständig erhält, überhaupt aufkommen kann. Nicht neu, aber sehr komisch ist die Liebesscene mit den zu engen Stiefeln. Die Leiden eines Unglücklichen, der an seinen Füssen durch zu enges Schuhwerk geplagt wird, sind in dem köstlichen Schwank „Ein Königreich für einen Strohhut" in sehr glücklicher Weise auf der Bühne dargestellt worden, und Paul de Kock hat in einem seiner besten Romane eine ganz ähnliche Liebesscene geschrieben, wo ebenfalls der Geliebte durch unbequemes Sitzen eines Bekleidungsgegenstandes, dieweil sein Herz himmelhoch jauchzt, zu Tode betrübt wird. Bei Paul de Kock sind es keine Stiefel.

Auch für den über Alles wüthenden, immer aufgeregten, ein jedes Wort übelnehmenden Professor, der natürlich behauptet, die Sanftmuth selbst zu sein, war in „*Un Monsieur qui prend sa mouche*“ schon ein Modell vorhanden — vieler kleiner Züge, die vor Moser schon Andere dramatisch verwerthet haben, gar nicht zu gedenken.

Auf den Professor indessen lasse ich nichts kommen. Der Charakter ist mit grosser komischer Consequenz durchgeführt worden. Ebenso der Commerzienrath Lebrecht Schlägel, ein gemüthlicher, trefflicher Mann, dem ich nur den Excess von Edelmuth zum Vorwurfe mache. Aber auch er besitzt schon jene Eigenthümlichkeit, auf die ich vorhin hinwies: nämlich eine ausgesprochene Liebhaberei für irgend etwas, das der Dichter mit einer gewissen Ostentation zunächst hervorhebt, so dass man glaubt, es würde sich diese Eigenheit im Verlaufe der Handlung noch mehrfach kund geben, die aber sofort von der Bildfläche verschwindet, wenn die beabsichtigte komische Wirkung für einen Moment erzielt worden ist. Schlägel wird uns zunächst dargestellt als ein Mann, der für den Sect eine ausgesprochene Zuneigung besitzt. Seine Frau will ihm das Secttrinken abgewöhnen. Es versteht sich von selbst, dass er bei seinem Auftritte sofort eine Flasche Sect bestellt. Man lacht, und Moser hat erreicht, was er gewollt hat. Im zweiten Acte kommt die Sectgeschichte noch einmal. Wiederum mit komischer Wirkung. Dann hört man nichts mehr davon. Das Publicum hat zweimal gelacht und deswegen hat Schlägel zweimal Sect trinken müssen, aus keinem andern Grunde.

Noch schärfer tritt die für den Moment erfundene Charakteristik in der Frau des Commerzienraths hervor-

Moser führt dieselbe als eine schmachtende, himmelnde und poetisch verzückte Person ein. Bei dieser Einführung bewendet es auch; nachher ist sie meist ganz verständig. In einer andern Situation macht es Moser Spass, alle auf der Bühne Befindlichen mit schwachen Nerven auszustatten. Sowie es klingelt, schreien sie entsetzt auf und erschrecken sich gegenseitig fürchterlich. Man lacht wiederum, und mit Recht; denn es ist sehr komisch. Sobald aber dieser Effect abgenutzt ist, kehren die normalen Nerven bei den betreffenden Persönlichkeiten wieder.

Wer selbst einmal dramatisch zu arbeiten versucht hat, der weiss, welche Mühe es kostet, Personen, die man einmal auf die Bühne gebracht hat, in plausibler Weise herunterzubringen. Auf dem Papiere bleiben sie wie angewurzelt stehen; und es ist doch nicht immer ein Nebenzimmer da, in dem man sich ein Bild besehen könnte. Da ist es nun wahrhaft erfreulich zu beobachten, wie Moser diese Schwierigkeit spielend bewältigt. Seine Personen verschwinden, man weiss gar nicht wie; auf einmal ist die Bühne wieder leer. Gewöhnlich wird ihnen „irgend etwas gezeigt". So verschwindet Therese einmal, weil ihr die Mutter ihr Zimmer zeigen will, ein andermal, um ein Gedicht zu holen, das sie Georg zeigen will, ein drittes Mal werden Blumen im Nebenzimmer gezeigt; oder es kommt auch vor, dass Jemand verschwindet, um noch etwas zu besorgen; kein Mensch weiss allerdings, was zu besorgen ist, aber das schadet nichts: es bleiben gerade die Personen auf der Bühne, die Moser just gebrauchen kann. Welche Sicherheit des Blicks, welche Bühnenerfahrung gehören dazu, um sich solche Freiheiten gestatten zu dürfen!

Das Moser'sche Stück besitzt, abgesehen von allen Einzelheiten, die man mehr oder minder scharf rügen darf, eine Haupteigenschaft: es ist sehr amüsant; und der Abend, den „Ultimo“ in Anspruch nimmt, ist nicht verloren. Das Lustspiel ist ungewöhnlich lang, aber auch nicht einen Augenblick langweilig. Es hat meine Ansicht über den Verfasser auf's neue bestätigt, dass Gustav von Moser unstreitig zu den talentvollsten der lebenden deutschen Lustspieldichter gehört. Die einzige Scene, die sogenannte „Feuerprobe“ der Liebenden, könnte dies schon beweisen.

J. B. VON SCHWEITZER.

I.

„Bei Leuthen".

Schauspiel in fünf Aufzügen.

Die Leser des „Socialdemokrat", dessen Redacteur Dr. v. Schweitzer früher war, werden sich mit Vergnügen zweier in jenem Blatte zuerst veröffentlichten Blüetten erinnern, „Ein Schlingel" und „Eine Gans" betitelt, mit deren Tendenz man ganz und gar nicht einverstanden zu sein brauchte, und in denen man trotzdem ein nicht gewöhnliches dramatisches Talent entdecken durfte. Die Erwartungen, welche diese sehr geschickt gemachten und in gutem und wirksamem Deutsch geschriebenen Scenen für die weitere dichterische Thätigkeit des socialdemokratischen Agitators erweckten, sind durch seine seitdem geschriebenen Arbeiten („Canossa", „Staatsverbrecher" etc.) theilweise schon erfüllt worden, und mit diesen, wie auch mit dem später auf dem Wallner-Lebrun-Theater aufgeführten Schauspiele „Bei Leuthen" hat Herr v. Schweitzer sicherlich sein letztes Wort noch nicht gesprochen. —

Das Drama ist wesentlich die Arbeit der Reife. Molière hatte bekanntlich nahezu das vierzigste Lebens-

jahr erreicht, als er sein erstes nennenswerthes Lustspiel schrieb. Um im Drama etwas Erspriessliches zu leisten, genügt es nicht — ich berufe mich nochmals auf den französischen Meister — Plautus, Terenz und die Fragmente des Menander studirt zu haben, man muss in der herben Schule des Lebens das Maturitätszeugniss erlangt haben.

Es ist immer ein gutes Zeichen, wenn Leute, die sich auf anderen Gebieten des geistigen Schaffens längst einen Namen gemacht haben, wie Kruse und Biedermann in der Publicistik, wie Spielhagen im Roman etc. im vorgerückten Stadium ihrer Entwicklung sich dem Drama zuwenden. Man kann dann beinahe mit Sicherheit darauf rechnen, dass man neben manchem Verfehlten und Ungehörigen in den dramatischen Erstlingsarbeiten solcher erfahrenen Männer immer etwas Bedeutendes findet, das bei der erforderlichen Hege und Pflege sich fruchtbar erweisen würde. Da hätte die Kritik eine schöne Aufgabe, da könnte sie unter Umständen wirklich Gutes thun; da sollte sie schonungslos die Fehler rügen, aber ebenso rückhaltlos auch das Gute anerkennen und sich vor dem wohlfeilen, absprechenden Urtheile hüten, das den redlich schaffenden Dichter entmuthigt und keinem Menschen nützt. Aber just diesen, der kritischen Ermuthigung werthen Männern gegenüber wird häufig gesündigt, nicht gerade aus bösem Willen und in gehässiger Absicht, sondern weil das Publicum und die Kritik oft vergessen, dass sie eine Schülerarbeit vor sich haben, eine *dramatische* Schülerarbeit, die allerdings von einem Meister in der Publicistik oder im Roman herrühren mag.

Der auf einem ganz anderen Gebiete der Geistes-

arbeit berühmt gewordene Name des Autors verleitet dazu, dass man auch an seine ersten dramatischen Versuche mit Erwartungen herantritt, die ganz unbegründet sind — unbegründet, denn Leitartikel oder Naturschilderung und Drama sind gewaltig verschiedene Dinge — und bleiben diese Erwartungen unbefriedigt, so rächt sich das enttäuschte Publicum und die Kritik an dem Dichter, anstatt an sich selbst Rache zu nehmen, da die Täuschung ihr eigenstes, nicht des Dichters Werk ist.

Auch Schweitzer hat unter seiner zu geräuschvollen Vergangenheit zu leiden gehabt. Trotzdem wird er es schliesslich nicht zu bedauern haben, dass er den vertrauten Verkehr mit der stillen Muse dem Buhlen um die Gunst der lärmenden Masse den Vorzug gegeben hat. Schweitzer ist noch ein dramatischer Anfänger, und das zeigt sich auch an allen Ecken und Enden seines neuen Stückes; aber er besitzt auch — und das ist ebenso unverkennbar — eine ganz entschiedene dramatische Begabung, das richtige Verständniss der Bühne und ihrer schwer zu studirenden Launen. Ich will das Stück nicht erzählen. Es ist ein Intriguenstück, dessen complicirte Handlung das Nacherzählen sehr erschwert, von scharf ausgesprochener antijesuitischer Tendenz. Schweitzer schildert, wie die frommen Väter durch die ihnen wohlbekannten Kniffe und Pfiffe anständigen Menschen ihr Hab und Gut abgaunern wollen, zu diesem Zwecke Documente stehlen etc., schliesslich aber um die Früchte ihrer sauberen Arbeit kommen, da sich der Monarch in's Mittel legt. Das Alles steht mit der Schlacht bei Leuthen, die uns gegen Ende des Stückes vorgeführt wird, allerdings nur in sehr losem Zusammenhange; der historische Apparat ist thatsächlich

hier nicht die Hauptsache, und zur Nebensache ist er zu wichtig.

Wie es scheint, ist dem Dichter bei der Arbeit die beabsichtigte Episode, die Jesuitengeschichte, über den Kopf gewachsen. Sie hat sich vorlaut in den Vordergrund gedrängt, und als der Dichter sie zum Schlusse wieder in die bescheidene Stellung zurückwiess, parirte sie nicht mehr Ordre. Jedenfalls war nun die beabsichtigte Hauptsache, die Historie, verstimmt und gefiel sich nicht mehr an der Stelle, von welcher sie einmal verdrängt war. So entstand ein Riss in dem Drama, der nicht zusammengezogen werden konnte.

Das Schweitzer'sche Schauspiel klafft nach dem zweiten Acte und nach der zweiten Hälfte des vierten Actes.

Am besten ist dem Dichter der zweite Act gelungen: eine Scene, wie die zwischen dem Könige und der um die Begnadigung ihres Geliebten bittenden Braut, kann nur ein wirklicher Dramatiker schreiben. Man bedauert nur, dass das geistreiche und tieffühlende Mädchen eines so unbedeutenden Menschen wegen, wie dieser Lieutenant von Bernau ist, so viel Geist und Gefühl aufwendet. Ich bin kein blutdürstiger Wütherich, aber ich hätte gar nichts dagegen gehabt, wenn Schweitzer diesen Bernau hätte erschiessen lassen.

Das Stück enthält aber noch andere wirksame und treffliche Auftritte: dazu rechne ich namentlich die Scene, in welcher die Braut das gestohlene Document gegen die Verschreibungsacte ihrer Güter und die Verpflichtung, Nonne zu werden, eintauscht. Besonders zeigt sich aber die dramatische Befähigung des Dichters in den Actschlüssen, die sämmtlich gut sind. Auch der „nicht

abcommandirte“ Feldwebel Neumann, der in strammer Haltung den dritten Act beschliesst und den vierten ebenso stramm wieder eröffnet, ist die Erfindung eines echten Bühnenschriftstellers. Ebenso ist das melodramatische Hülfsmittel zum Schlusse des Stückes gut benutzt. — Der grösste technische Fehler des Stückes ist, dass die Bühne viel zu häufig leer bleibt. Wenn die in Scene befindlichen Schauspieler das ihre gethan haben, treten sie ab, dann geht die Thür auf und es kommen andere. Es fehlen die Vermittler, welche auf der Bühne bleiben und den Faden der Handlung weiter knüpfen. Deshalb macht der Act nicht den Eindruck eines Theiles des Ganzen, sondern den eines in Bruchtheilchen zerhackten Theiles.

II.

„Epidemisch“.

Lustspiel in drei Aufzügen.

Das Lustspiel „Epidemisch“ wurde zum ersten Male auf der Bühne des Wallner-Lebrun-Theaters gegeben. Um sich recht unkenntlich zu machen, hatte sich der alte Socialdemokrat den zweifelhaften Scherz gestattet, den Namen eines der Führer der national-liberalen Partei „K. Braun“ auf den Zettel zu setzen. Bei einem Schriftsteller wie Schweitzer, der das Glück gehabt hat, durch Arthur Schopenhauer selbst in die Tiefen der Weltweisheit eingeführt zu werden, ist dies Zurücktreten der verantwortlichen Person und das unverantwortliche Vorschieben eines Dritten einigermafsen verwunderlich; denn Schweitzer weiss doch ganz genau, wie Schopenhauer über Anonymität und Pseudonymität denkt und mit welcher

äussersten Energie er gegen diesen Schriftstellerbrauch, den er für die ärgste der Unsitten hält, eifert. Ich vermag in der Pseudonymität kein gegen die Würde des Schriftstellers verstossendes Vergehen zu erblicken und finde es menschlich und verzeihlich, dass Schweitzer, dessen letzten dramatischen Producten die Sonne der Gunst nicht gelächelt hatte, und der durch seinen Namen ein ungünstiges Vorurtheil gegen seine Arbeit hervorzurufen besorgen mochte, die Vorsicht gebraucht hat, bis nach der Entscheidung im Dunkel zu bleiben.

Schweitzer ist der launenhafteste und unberechenbarste der neueren Dramatiker. Seine Stücke fallen mit der Willkür der Kugel im Glücksrade auf „*passe*" oder „*manque*", wie es der blinde Zufall will. In ihren Schwächen haben diese Stücke allerdings sammt und sonders eine gewisse Familienähnlichkeit und lassen auf denselben Vater schliessen; aber während die missrathenen jeden, auch den kleinsten Vorzug vermissen lassen und zu den ernstesten Zweifeln an der Begabung ihres Verfassers berechtigen, zeigen die gelungenen ein so offenkundiges, gesundes und reiches Talent, dass man es nicht begreifen kann, wie derselbe Mensch, der Dieses geschrieben, Jenes schreiben konnte.

Es ist und bleibt ein Räthsel, das auch durch die vorausgesetzte Flüchtigkeit in der Arbeit jener und durch die sorgsame Behandlung dieser Stücke nicht genügend gelöst wird.

Nach der ersten Aufführung des „König Jérôme" hörte ich von einem der befähigtesten und gewissenhaftesten unserer Kritiker die Worte äussern: „Mit dem Herrn bin ich nun fertig, von Schweitzer sehe ich mir nie wieder ein Stück an, es ist die absolute Talentlosig-

keit" — und nach der gegebenen Probe musste jeder Widerspruch gegen dieses harte Urtheil verstummen. Nach der Aufführung seines neuen Lustspiels „Epidemisch" lässt sich über den Verfasser mit derselben Berechtigung sagen: „es ist das absolute Talent".

In diesem Lustspiele „Epidemisch", das mit dem „Geldfieber" wie den Platz im Repertoire so auch den Titel hätte tauschen können, ist eine solche Fülle guten komischen Materials vorhanden, offenbart sich eine so gesunde Erfindungsgabe, eine so richtige Berechnung der komischen Wirkungen, dass ein bühnenerfahrener Autor mit gutem Geschmacke und einer geschickten Hand aus dem vorhandenen Stoffe ein Lustspiel von dauerndem Werthe für unsere Literatur hätte bilden können. Der Schluss des zweiten Actes ist — der Superlativ ist ernst gemeint — vielleicht die beste Lustspielwirkung, welche je ein deutscher Bühnendichter hervorgerufen hat.

Die Idee, welche diesem Stücke zu Grunde liegt, ist glücklich: ein höherer Officier, der das Börsenspiel hasst wie die Pest, wird durch eine närrische Complication von Ereignissen dazu gebracht, an der Börse spielen zu müssen und die verabscheute Lectüre des Courszettels sich aufzuerlegen; zuguterletzt werden alle mitspielenden Personen von der Börse in Mitleidenschaft gezogen: die einen speculiren aus Neigung oder Beruf, die anderen werden zwar widerstrebend aber mit unwiderstehlicher Gewalt in den Strudel hineingerissen.

Die Durchführung ist lustig und erheiternd, bisweilen wohl ein bischen übermüthig, aber sie bewegt sich im Allgemeinen doch innerhalb der Grenzen der statthaften Ausgelassenheit. Einen Theil des Erfolges hat Schweizer freilich auch diesmal dadurch eingebüsst,

dass er die scharfe Grenzlinie des Ziemlichen und Unziemlichen nicht beachtet. Im tollen Uebermuthe springt er nur zu gern kecklich darüber hinweg und verlässt das Gebiet der Ausgelassenheit, um den Fuss auf das der Geschmacklosigkeit zu setzen. Weit, weit nimmt er das Publicum mit sich und es lacht mit ihm über all die unsinnigen Streiche; aber dies herzliche Lachen genügt dem Nimmersatt noch nicht: er will es noch weiter treiben, will die extreme Lustigkeit noch potenziren, und da wird er dann gewahr, wie das Publicum durch die Anhäufung und Steigerung des eben noch so willkommenen Unsinns plötzlich ernüchtert und erkältet wird, ein sehr bedenkliches Gesicht aufsetzt und nur noch den Kopf schüttelt; die magnetische Gewalt, die der Autor auf die Zuschauer ausübte, ist gebrochen, und er steht einsam und verlassen da. „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister".

Das Gesagte gilt mehr für die gelungenen Schweitzerschen Lustspiele im Allgemeinen, als gerade für „Epidemisch". Dieses letztere Stück enthält nur einige wenige Momente, welche durch die auf die Spitze getriebene Tollheit peinlich berühren; und durch die Menge guter Einfälle und witziger Situationen wird man dafür reichlich entschädigt. Auf alle Fälle kann man dieses Stück als die Arbeit eines zwar noch nicht reifen und geläuterten, aber unstreitig bedeutenden und ergiebigen Talentes mit herzlicher Freude begrüssen.

KARL KOBERSTEIN.

„Um Nancy".

Historisches Lustspiel in fünf Aufzügen.

Es ist etwas Böses um die Veränderung eines Titels. Das Koberstein'sche Lustspiel hiess früher: „Was Gott zusammengefügt, das soll der Mensch nicht scheiden". Der Titel war entschieden nicht glücklich gewählt, er war lang und anspruchsvoll, und der neue kürzere „Um Nancy" ist viel theaterzettelgerechter. Aber mit der Veränderung des Namens hat das Lustspiel auch ein anderes Gesicht bekommen. Die Hauptsituationen und der Schluss des Koberstein'schen Stückes sind unverkennbar auf die Pointe des früheren Titelspruchs zugespitzt. Mit der Bibelstelle vom Zettel sind auch diese Pointen aus der Handlung gefallen. Im übrigen ist auch die neue Bezeichnung ziemlich treffend, denn es handelt sich in der That „um Nancy", das Richelieu dem Herzog Karl von Lothringen durch List und Gewalt für Frankreich abringen will. Richelieus Intriguen scheitern — zwar nicht an der deutschen Gesinnung des dermaligen Herzogs von Lothringen, sondern an dem Verdicte einer Instanz, die ausserhalb der Handlung liegt: an der Weigerung des apostolischen Stuhles, die Ehe des Herzogs mit seiner Gemahlin Nicoletta aus

dem in dem früheren Titel angegebenen Grunde zu trennen. Um dieser Ehescheidung willen, welche dem Herzoge aus dem doppelten Grunde wünschenswerth erschien, dass er nicht mehr von seiner eifersüchtigen Gattin gelangweilt würde, und dass er der verführerischen Nichte Richelieus gegenüber, welche am lothringischen Hofe in Lunéville ihr Unwesen treibt, die Hand frei hätte, wollte Karl die gute deutsche Stadt Nancy einfach den Franzosen überantworten. Die Weigerung des Papstes öffnet ihm die Augen. Er sieht ein, dass er zum Regieren nicht taugt, er wird wieder gut deutsch, versöhnt sich mit seiner Frau und nimmt den Herzogsmantel von seinen Schultern, um ihn dem Bruder Franz, der inzwischen eingesehen, dass er zum Cardinal nicht taugt und der das scharlachrothe Priestergewand mit dem Stahle des Kriegers vertauscht hat, umzuhängen. Nancy, dessen sich die Franzosen durch einen Handstreich bemächtigt hatten, wird durch die Deutschen entsetzt und der neue Herzog Franz, der als Gefangener dort festgehalten wurde, erlangt seine Freiheit wieder. Der Vorhang fällt über den Sieg der Deutschen, welche Nancy für das Reich gerettet haben.

Auf wie lange? fragt sich der Zuschauer, wenn das Spiel vorüber ist.

Den meisten Besuchern des königl. Schauspielhauses ist die Thatsache nicht ganz unbebannt, dass Nancy seit einer langen Reihe von Jahren unter französischer Herrschaft ist, und dass selbst der grosse Krieg von 1870/71, der uns einen guten Theil von Lothringen zurückgebracht, daran nichts zu ändern vermocht hat. Was hilft da der versöhnliche Schluss auf den Brettern, wenn die Wirklichkeit die trübsten Perspectiven eröffnet!

Es ist eine alte, aber nicht genug beherzigte Regel, dass sich der Lustspieldichter vor historischen Stoffen, welche an sich peinliche Erinnerungen hervorrufen, hüten soll, auch wenn der Thatsachen, die diese Erinnerungen erwecken, in dem Stücke gar nicht gedacht wird. Man hat es versucht, die Königin Marie Antoinette als pikante, geistreiche, lächelnde Figur in ein Lustspiel einzuführen. Es ist nicht gelungen. Die Phantasie des Zuschauers verwandelte unwillkürlich den blühenden Rosengarten von Trianon, in welchem der Dichter die schöne Königin erscheinen liess, in die düstern Mauern des „Temple"; das Parterre konnte sich an den neckischen Spielen der anmuthigen Frau nicht harmlos erfreuen; mit wehmüthiger Trauer mochte man des Endes gedenken, und auf dem glänzend weissen Nacken erblickte man wider Willen die blutige Wunde, welche das Messer der Guillotine geschlagen. So ähnlich verhält es sich auch mit dem deutschen Nancy. Was nützen uns die Versicherungen, dass es deutsch ist und bleiben muss. Wir haben es nicht. Diese brutale Wirklichkeit macht die dichterische Fiction zu Schanden.

Möglich, dass ein grosser Theil des Publicums sich die Gründe seiner unbehaglichen Stimmung am Ende des Lustspiels nicht ganz klar gemacht hat; meines Erachtens sind dieselben recht wesentlich in dem Widerspruche zwischen der unversöhnlichen geschichtlichen Wahrheit und dem versöhnlichen Schlusse der Dichtung zu suchen.

Karl Koberstein hat für die Bühne entschiedene Begabung; es freut mich, mich in diesem Punkte im Einverständnisse mit allen beachteten Stimmen der Berliner Kritik zu wissen. Und das Talent ist doch schliess-

lich die Hauptsache. Dem Begabtesten misslingt einmal ein Werk; da ist kein Grund zur Entmuthigung vorhanden. Im Gegentheil: ein zweideutiger Erfolg, ja sogar ein Misserfolg unter Anerkennung einer entschiedenen Begabung, welche Gelungenes erwarten lässt, sollte und kann nur ein Sporn für erneute tüchtige Arbeit sein. Wer die Bühnenwirkung so gut zu berechnen, wer eine so treffliche Bühnenfigur wie den alten Hans von Schweinichen zu schaffen weiss, der kann sicherlich unserm Theater noch Besseres und Dauernderes zuführen, als „Um Nancy". Und es schadet ihm ganz und gar nichts, wenn ihn die Kritik etwas unsanft anfasst und ihm allerhand grosse und kleine Unannehmlichkeiten ins Gesicht sagt — wenn sie ihm sagt: Du hast in der Anlage und Ausführung Deines Stückes Dir eine Summe von Fehlern zu Schulden kommen lassen, von denen unter Umständen ein einziger genügt, um den Erfolg eines Bühnenwerks zu vernichten!

Vernimm hier Dein Sündenregister: Du hast Deine Exposition mit allen möglichen geschichtlichen Ueberflüssigkeiten überbürdet, welche den Zuhörer verwirren. Du gleichst etwa einem concertirenden Klaviervirtuosen, der ein ganz einfaches Stück vortragen will und im Präludium in verwegenen Harmonieen die verschiedenartigsten Motive anklingen lässt, die mit seinem eigentlichen Vortrage in keinem Zusammenhange stehen. Weshalb erzählst Du uns in der Exposition Geschichten, die für die Folge mehr oder minder bedeutungslos sind? Weshalb erweckst Du Erwartungen, die unbefriedigt bleiben? Wirf den ganzen politischen Krimskrams bei Seite und markire gleich im Anfange, worauf Du eigentlich hinaus willst. Du hast die ganze Anlage verfehlt.

Das, was Du in den ersten Acten als die Haupthandlung hinstellst, wird, wie es sich später herausstellt, Episode, während das, was man als Episode betrachten muss, sich im zweiten Theil des Stückes ganz unerwartet als die Haupthandlung darstellt.

Das Interesse der Zuschauer concentrirt sich in den ersten Acten ausschliesslich auf den Herzog, seine Frau und Richelieus Nichte. Wir wissen nichts von einem Bruder dieses Herzogs, nichts von seiner anmuthigen Schwägerin Claudia. Diese erscheinen, ohne dass die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt wäre, ohne dass sie auf irgend welche Theilnahme Anspruch hätten; sie kommen wie die ersten besten episodischen Figuren. Und nun verlangst Du vom Publicum das Unmögliche: dass es diesen dramatischen Nebenherlaufern sein volles Interesse zuwenden und die beiden Frauen, die Du ihm zuerst interessant gemacht hast — die Herzogin und die Nichte des Cardinals — einfach vergessen soll. Denn diese letzteren schiebst Du gänzlich bei Seite und lässest sie in den letzten Aufzügen nicht einmal mehr auf der Bühne erscheinen. Das geht nicht. Kein Publicum auf der weiten Erde ist so elastich, dass es der dichterischen Willkür in dem von Dir beanspruchten Maſse sich fügte, dass es ohne Grund, auf das blosse Gebot des Dichters, seine Theilnahme für Diesen abkühlte und für Jenen plötzlich Interesse gewönne. Wenn Cardinal Franz und die reizende Claudia die Hauptpersonen Deines Stückes werden sollten, so hättest Du das dem Publicum früher sagen müssen. Das ist der grosse Fehler in der Anlage des Stücks.

Aber abgesehen davon, dass Du durch die Ueberbürdung der Exposition mit nebensächlichen Momenten,

und dadurch, dass Du in den ersten Acten die episodischen Figuren in den Vordergrund drängst und der Hauptfiguren gar nicht gedenkst, die Aufmerksamkeit hier zerstreust und ihr dort eine falsche Richtung giebst — abgesehen davon hast Du auch noch andere Vergehen begangen. In einem Stücke von durchaus aufgeklärter und freisinniger Tendenz sollte nicht die entscheidende, vernünftige Handlung, der Du den versöhnlichen Schluss des Stückes zu danken hast, mit einem Acte der päpstlichen Willkür zusammenfallen. Thatsächlich vollführt Rom, gegen das die Tendenz Deines Stückes mit Recht eifert, den gescheidtesten Streich in demselben. Mit einem guten Witze, der die antipapistische Gesinnung des Autors selbst in jenem Augenblicke betont, da Rom sich so nett benimmt, ist's nicht gethan. Worte sind ohnmächtig, wenn Thaten vorliegen. Rom handelt in dem Stücke in einer Weise, welche den Spott durchaus nicht verdient.

Und noch etwas! Als bühnenerfahrener Autor müsstest Du doch wissen, dass die Wiederholung derselben Situation in einem und demselben Stücke geradezu von halsbrecherischer Gefährlichkeit ist — es sei denn, dass durch diese Wiederholung eine komische Wirkung erzielt werden soll. In dem Lustspiel „Um Nancy" kehrt dieselbe Situation in zwei aufeinander folgenden Acten wieder — und sie ist obenein schon das erste Mal überaus gewagt: im dritten Acte entsagt der Kirchenfürst Franz seiner geistlichen Würde, im vierten Acte entsagt der Landesfürst Karl seiner weltlichen Würde.

Zuguterletzt kommt nun noch, was ich anfangs erwähnte: die Traurigkeit der Perspective, welche sich nach dem Fallen des Vorhangs dem Auge des Zu-

schauers eröffnet. Und damit hätten wir, was die Composition betrifft, dem Autor alles gesagt, was wir auf dem Herzen hatten.

In der Ausführung hat Koberstein zu sehr auf die Wirkung hingearbeitet und mit einem zu vollen Pinsel die Farben zu stark aufgetragen. Die mittleren Töne, die dem Maler, der die Wirklichkeit darstellen will, die liebsten sein sollten, fehlen beinahe ganz. Aber jedenfalls ist die bisweilen verletzende Derbheit in der Diction der saftlosen Schüchternheit der Bühnensprache, an der die sogenannten „gut geschriebenen" Stücke leiden, vorzuziehen. Hier verräth sich doch zum mindesten eine gesunde Natur.

Auch die Charakterzeichnung weist, wenn sie auch sorgfältiger ausgeführt werden könnte, deutlich auf einen Schriftsteller hin, von dem wir noch erfreuliche Gaben für die Bühne zu erwarten berechtigt sind. Hans von Schweinichen ist — man mag sagen, was man wolle — eine ganz ausgezeichnete Bühnenfigur. Freilich, sobald ein dicker Mensch auf der Bühne erscheint, der an starkem Durste laborirt und derbe Worte im Munde führt, schreit alle Welt auf: Falstaff! Das ist unvermeidlich. Nun, Falstaff meinetwegen! — wie er da ist, dieser dicke Hans von Schweinichen, so ist er gut; man lacht über ihn, erfreut sich an ihm, hat Sympathieen mit ihm — mehr verlange ich nicht.

MAX RING.

„In Charlottenburg".

Historisches Schauspiel in vier Aufzügen.

Rudolf Gottschall klagte vor Kurzem in einem sehr bemerkenswerthen Aufsatze, mit einem nicht misszuverstehenden Hinweise auf seine eigene Production, über die Verwilderung, welche in den Repertoires unserer Hofbühnen eingerissen sei. Er hob die jedenfalls bedauerliche Thatsache hervor, dass auch die Intendanten und Generalintendanten für diejenigen Stücke, welche sich des Beifalls des grossen Publicums zu erfreuen haben und die, wie es in der Theatersprache heisst, „Kasse machen", eine besondere Vorliebe hegten; dass sie gerade diese beständig wiederholten, während die Leiter unserer grossen und privilegirten Bühnen doch jedenfalls die Pflicht hätten, die „ernsten" dichterischen Werke, die der niedrigen Anziehungskraft ermangeln, vor einer kleinen auserlesenen Schaar kunstsinniger Fremder, die nicht wissen, wie sie den Abend todtschlagen sollen, sowie begnadeter Freibilletsinhaber und vor vielen leeren Bänken zur Aufführung zu bringen; um solchergestalt, durch Discreditirung des frivolen Amüsements und leichtfertigen Genusses im Theater, die idealen

Kunstbestrebungen unserer Zeit zu fördern und die Jünger der „ernsten Richtung“ zu schöpferischer Thätigkeit zu ermuthigen.

Dieses eindringliche und beredte Plaidoyer zu Gunsten der Verkannten, welches von vornherein auf die begeisterte Zustimmung der grossen Mehrheit unsrer Dichter zählen dürfte, — nämlich aller Köberles und wie die Nichtaufgeführten sonst noch heissen mögen, — scheint einigen Eindruck auf die Leitung unserer Hofbühne gemacht zu haben. Und als erstes Resultat der gewonnenen Erkenntniss, dass man ein Drama, welches redlich gemeint und mit Liebe ausgearbeitet ist, selbst dann zur Aufführung bringen müsse, wenn man auch im Voraus von dessen ungenügendem Erfolge bei dem Publicum überzeugt sei, darf man wohl Max Rings historisches Schauspiel: „*In Charlottenburg*“ verzeichnen. Sicherlich darf die niedere Speculation auf einen schnöden Kassenerfolg nicht als maſsgebendes Motiv für die Annahme, Einstudirung und Aufführung dieses Schauspiels angegeben werden.

Es wird mir nicht leicht über dieses Stück zu sprechen. Aus mancherlei Gründen. Die Eindrücke, die ich im Schauspielhause empfangen habe, sind weniger tief und nachhaltig, als mir lieb ist. Es kostet mich einige Anstrengung, in meine wirren Erinnerungen Licht und Klarheit zu bringen. Ich glaube, dass der Dichter selbst daran schuld ist. Die Angst vor starken Fehlern scheint ihn an der Verwerthung seiner guten Eigenschaften verhindert zu haben. Er ist hübsch vorsichtig vorangegangen, langsam und sicher; und um ja nicht zu fallen, hat er auf das Wagniss eines kühnen Sprungs lieber verzichtet. Die übertriebene Vorsicht musste für ihn verhängnissvoll

werden. Sein dramatisches Fahrzeug, das er an dem gefahrvollen Felsen des „Zu viel" glücklich vorübergesteuert, hat sich in der That auf der Sandbank des „Zu wenig" festgefahren. Der Fehler, der mich an dem Ring'schen Schauspiele am meisten gestört hat, ist die Reliefloſigkeit. Der dramatische Boden, auf den uns der Dichter führt, ist flach wie der Ort der Handlung „in Charlottenburg" — kein Hügel, kein Berg, „lauter Gegend".

Ring selbst weiss ganz genau, dass grosse geschichtliche Ereignisse noch lange kein Drama machen. Das Geschehende und das Geschehene an sich bleibt auf der Bühne völlig wirkungslos, wenn es nicht durch den Helden, der „menschlich handelt, menschlich fühlt", in glaubhafter dichterischer Darstellung wahrnehmbar und verständlich in die Erscheinung tritt. Es ist uns, wenn wir im Parquet sitzen, vollständig gleichgültig, ob der letzte brandenburg'sche Kurfürst auf der Bühne zum Könige gekrönt wird oder nicht, wenn derjenige Kurfürst, welchen wir vor uns sehen, nicht selbst dafür sorgt, dass wir an seinem Geschicke theilnehmen. Die genaueste Kenntniss der brandenburg'schen Geschichte, die wärmste Liebe für das engere Vaterland sind ausser Stande, uns eine Sophie Charlotte hinter der Rampe bedeutend und liebenswerth zu machen, wenn es der Dichter versäumt hat, seine Heldin mit diesen Gaben auszustatten. Und bei allem Respecte vor dem bahnbrechenden Geiste eines Leibniz verhindert uns nichts, seinen Homonymen auf den Brettern unter Umständen recht trivial und uninteressant zu finden.

Die Verwendung grosser historischer Persönlichkeiten für dichterische Zwecke ist immer eine bedenkliche Sache.

An einen Manne, der mir auf dem Zettel als Leibniz vorgestellt wird, stelle ich von vornherein ganz andere Ansprüche, als an den Träger eines beliebigen unbekannten Namens. Es genügt mir nicht, wenn dieser Leibniz von Zeit zu Zeit eine wohldurchdachte Rede über irgend ein interessantes Thema hält, wenn einige Schlagworte, die jedes Conversationslexikon über das System des Philosophen bringt, — als da sind: „Monaden" „beste der Welten" und dergleichen, — mit einer gewissen Regelmässigkeit im Dialoge wiederkehren, oder wenn andere seinen Geist, sein umfassendes Wissen, seine Charaktereigenschaften rühmen. Ich verlange durch seine Worte, die ich höre, durch seine Thaten, die ich sehe, von der hervorragenden Bedeutung dieses Mannes überzeugt zu werden; und bietet er mir nur Mittelgut, sind seine Handlungen nicht ungewöhnlich, spricht er nur Gedanken aus, von denen ich mir sagen darf: „so etwas Aehnliches hast du wohl auch schon gedacht; wenigstens ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass du derlei in einem guten Augenblicke allenfalls auch einmal denken könntest" — überrascht er mich nie, so bin ich enttäuscht und bedauere, dass der Mann nicht Kriwitt oder Wenzelbein heisst. Ich kann noch immer nicht darüber hinwegkommen, dass Brachvogel im „Narciss" die grossen Encyklopädisten als Dümmlinge verwerthet, die nur dazu da sind, um Rameaus Licht leuchten zu lassen. Und ebenso stört mich im Ring'schen Schauspiele das Missverhältniss, welches zwischen der Bedeutung der geschichtlichen Begebenheit und den bescheidenen Vorgängen auf der Bühne, zwischen der Grösse der historischen Personen und den Dimensionen dieser dichterischen Figuren besteht.

Es fehlt den Leuten, denen wir „in Charlottenburg" begegnen, die rechte Kraft, der gesunde Knochenbau, der dramatische Nerv. Sie treten nicht auf, sie schweben in der Luft. Sie machen den Eindruck des Unfertigen. Es sind Minusleute. Das ist doch nicht Leibniz, der uns von der Richtigkeit seiner idealen Weltanschauung überzeugen will? Das ist, wie mir scheint, der Beginn eines Menschen, der sich zum Sonntagsnachmittagsprediger ausbilden könnte . . . Ich merke, dass meine Ausdrücke lebhafter werden, als ich beabsichtigte; ich leide an dem Fehler des ungeschickten Alcest:

„ . . . *j'ai le défaut*
D'être un peu plus sincère en cela qu'il ne faut"

— aber ich weiss in der That nicht, wie ich die ungenügende Wirksamkeit des Ring'schen Schauspiels mir anders klar machen kann als durch die scharfe Betonung der ungenügenden Bedeutsamkeit der in diesem Schauspiele erscheinenden Personen.

Denn der Stoff trägt keine Schuld daran. Er ist mit gutem dichterischem Geschmacke ausgewählt worden; und ich meine, er hätte sich viel dramatischer gestalten lassen, als dies hier geschehen ist.

Ich glaube nicht irre zu gehen, wenn ich die Vermuthung ausspreche, dass Max Ring die Anregung zu seinem Schauspiele in Varnhagens Monographie: „Leben der Königin von Preussen Sophie Charlotte" gefunden hat. Aber wie viel prächtige Momente, die in Varnhagens Schilderung angedeutet sind und zur dramatischen Fortbildung geradezu herausforderten, hat sich unser Dichter entgehen lassen!

Möglich, dass sich der Dichter hie und da aus Rücksicht auf die erklärlichen Bedenken, welche die

auf. Der grosse Aufzug soll kostbar gewesen sein. Leibniz sollte als Astrolog erscheinen, mit dem Fernrohr in der Hand. Diese Rolle wurde ihm von dem Grafen Wittgenstein abgenommen. (*Monsieur le comte de Wittgenstein m'en releva charitablement.*) Es trat dann noch eine Zigeunerbande auf. Die Prinzessin von Hohenzollern, die Führerin der Zigeunerinnen, wahrsagte der Frau Kurfürstin „auf die angenehmste Weise von der Welt in deutschen sehr niedlichen Versen, welche Herr v. Besser gedichtet hatte". Dieses Detail hat Ring wiederum übernommen. Auch Flemming recitirte Verse „auf gut Pommersch", wie Leibniz sagt. Sie endeten mit den Worten:

„Vivat Friedrich und Charlott',
Wer's nicht recht meint, ist ein Hundsfott".

Die eingehende Schilderung der komischen Scenen, wie sie Leibniz giebt, übergehe ich; aber schon aus diesen Andeutungen wird man ersehen, dass hier dem Dichter der Stoff zu einigen prächtigen, belebten, eigenthümlichen Scenen gegeben war. Er hat ihn unbenutzt gelassen.

In unserm Schauspiele hat das Fest gar keinen besondern Charakter. Es scheint nur dazu da zu sein, um Leibniz in den Stand zu setzen, eine längere Rede über die Maske und ihre Spielarten zu halten, und um zu einer nicht ungewöhnlichen Verwechslung, die ausserdem noch ziemlich zwecklos ist, die Veranlassung zu geben. Leibniz vertauscht nämlich, und das ist die Wahrheit, seine Maske mit der eines Hofmannes. In Wahrheit war dies, wie wir oben sahen, Graf von Wittgenstein, in der Ring'schen Dichtung ist es Graf Rauschke. Leibniz wird also mit diesem verwechselt, und es wird ihm, als dem Grafen Rauschke, ein verdächtiges Packet

übergeben, dessen Inhalt die Gräfin Wartenberg auf's Aeusserste compromittirt. Ich gestehe, dass mir die näheren Einzelheiten nicht mehr ganz klar sind; ich weiss nur, dass in dem Packete prachtvolle Diamanten und eine Quittung über eine beträchtliche Summe, die in der englischen Bank angelegt ist, enthalten sind. Ob dieses Geld von dem Minister veruntreut sein soll — ich weiss es in der That nicht. Ring macht dieser Episode schleunigst wieder ein Ende, indem er durch Leibniz das *corpus delicti* an die Eigenthümerin, die Gräfin Wartenberg, ausliefern lässt. Wenn es sich um strafbar angesammelte Gelder handelte, so dürfte man doch wohl fragen, wie Graf Wartenberg sich aus der Affaire ziehen wird. Aber davon ist gar nicht mehr die Rede. Mit der Documentirung der anständigen Gesinnung von Leibniz hat die Sache ihr Bewenden.

Es ist überhaupt eine Eigenthümlichkeit dieser dramatischen Dichtung, dass sie alles Mögliche anbahnt und wenig bis zum Ende durchführt. Nach den ersten Acten glaubt man, dass es sich darum handle, eine Coalition am Hofe von Charlottenburg zu begründen, welche den unliebsamen Minister Wartenberg zu stürzen beabsichtigt. Daraufhin ist Alles angelegt. Auf einmal lässt Ring diesen Conflict ruhig fallen, und noch am Schlusse des letzten Actes ist Wartenberg der erste Minister. Man sollte glauben, dass nun aber die Gegenpartei eine empfindliche Schlappe erlitten haben müsse. Auch das ist nicht der Fall. Sie vertragen sich nicht, sie sprechen sich nicht aus, aber sie sind schliesslich alle da, und alle erfreuen sich der königlichen Huld und Gnade.

In dem Ballacte hat Ring noch einen Conflict, und

TAYLOR INST. OXFORD

zwar allem Anschein nach einen sehr ernsten, vorbereitet: nämlich ein Zerwürfniss zwischen dem Kurfürsten und seiner geistvollen Frau. Auch dieser Streit wird ohne Sang und Klang begraben. Ring ist entschiedener Leibnizianer: seine Handlung spielt wirklich in der besten der Welten.

So machen also auch die Situationen wie die Charaktere den Eindruck des Nichtfertiggewordenen. Vielleicht ist dieser Eindruck trügerisch; ich neige sogar mehr zu der Ansicht hin, dass das Stück überfertig sei. Vielleicht hat sich Ring aus Rücksicht auf dies und auf das zu starken Milderungen veranlasst gesehen; er hat diese Unebenheit beseitigt und jene Schroffheit ausgemerzt, er hat gefeilt und gefeilt, bis der Charakter glücklich weggefeilt war.

Von Zeit zu Zeit blitzt wohl einmal ein starker Ausdruck aus dem Dialoge auf; aber diese energischeren Stellen gehören unglücklicherweise zur Kategorie jener wohlfeilen Anticipationen, gegen die ich persönlich die ausgesprochenste Abneigung hege — eine Abneigung, welche übrigens auch das Publicum zu theilen scheint. Es ist wirklich zu billig, im Jahre 1874 dem Kurfürstenthume Brandenburg eine glänzende Zukunft vorherzusagen, in begeisterten Worten das Vertrauen auszusprechen, dass der preussische Aar sich aufschwingen werde zu lichten Höhen unsterblichen Glanzes u. dgl. Mit solchen patriotischen Tiraden lockt man heutzutage keinen Hund mehr vom Ofen. Einzelheiten waren offenbar auf den Applaus berechnet, z. B. die Versicherung des Kurfürsten, dass er als preussischer Fürst niemals mit Frankreich gemeinsame Sache machen würde, dass die Jesuiten die gefährlichsten Feinde des Staates seien u. dgl. Es

applaudirte Niemand. Und mit Recht. Denn offen gesagt, diese Dinge werden von Windthorst und Bismarck besser erledigt als von Max Ring. Eigenthümlich wirkte es auf mich, wenn in diese politischen Excurse sich von Zeit zu Zeit so eine recht moderne Wendung verlief, wie z. B. „die gebührende Machtstellung" und Sonstiges, das von den Spalten des Leitartikels in gerader Richtung seinen Weg in die Dichtung der Bühne genommen hat.

Es ist übrigens bedenklich, Leibniz, wie Ring dies thut, als deutschen Patrioten mit starken Sympathien für das Haus Brandenburg darzustellen. Die Politik ist nicht gerade die schönste Seite dieses merkwürdigen Mannes. Er hat sich auf diesem Gebiete sogar recht viele Dinge zu Schulden kommen lassen, die auf seinen Charakter ein zweifelhaftes Licht werfen. Hettner, der wohlwollende und objective Literarhistoriker, kommt in seiner Charakteristik des grossen Philosophen zu der unumwundenen Anerkennung, dass Leibniz immer nur der willfährige Diener der eitlen dynastischen Sondergelüste gewesen ist; und zwar, je nachdem ihn der Wechsel seines persönlichen Lebenslaufs in die Nähe sehr verschiedenartiger Gebieter brachte, der allerverschiedenartigsten*). Hettner führt als Beweis unter Anderem an, die 1670 erschienene berühmt gewordene Denkschrift „Bedenken von der Securität des Deutschen Reichs", welche bezweckte, einen Rheinbund zu stiften, der zum Schein gegen Oesterreich, in Wahrheit aber gegen die bedrohende Uebermacht Frankreichs gerichtet sei. Frankreich selbst hatte er bereits auf Egypten hingewiesen,

*) Hermann Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrh. 3. Th. I. Bd.

um dadurch die Eroberungsgelüste Ludwig's XIV. von Deutschland abzulenken. „Nur ist zur richtigen Beurtheilung des Thatbestandes nicht zu übersehen", sagt Hettner wörtlich, „dass das *Concilium de castigando per Saxonem Brandenburgico* aus dem Herbste 1672 dem Könige von Frankreich ausdrücklich den Rath giebt, den *Uebermuth des nach gesteigerter Geltung ringenden Brandenburgers nicht ungestraft zu lassen*, damit durch das Beispiel Brandenburgs ebenso wie durch das Beispiel Hollands die Welt erfahre, *dass man Frankreich nicht reizen dürfe*". Er wird sonst noch geschildert als der geschmeidige Parteigänger aller möglichen Dynasten. Man sieht, dass Ring nicht sehr glücklich gewesen ist, den wunderbaren Mann gerade in dieser wenig angenehmen Qualität wirken zu lassen; denn er hat nur die historische Wahrheit auf den Kopf stellen müssen. Ich weiss wohl, das soll nach einer weitverbreiteten Ansicht dem Dramatiker durchaus gestattet sein; ich halte es aber nie für ein Unglück, wenn dies nicht geschieht.

Am meisten gefiel dem Publicum die Episode der französischen Gouvernante, welche die prächtige Frau Frieb-Blumauer ganz meisterhaft darstellte. Da sich das Publicum hier entschieden für den Dichter ausgesprochen hat, so brauche ich aus meiner abweichenden Ansicht kein Hehl zu machen. Mich genirt dieses Radebrechen auf der Bühne ganz aussergewöhnlich; die Verunstaltung der Sprache ist mir gerade so verhasst wie jede andere Verunstaltung. Aber dem Publicum gefällt nun einmal diese Vermengung von fehlerhaften Theilen aus zwei Sprachen. Denn gewöhnlich sprechen die Franzosen auf der Bühne weder richtig französisch noch richtig deutsch. So sagt man auf französisch niemals wie Madame Jaquet

im Ring'schen Stücke „ich werde sie hüten *comme une prunelle*", was jeder Franzose mit „wie eine Pflaume" übersetzen würde. Die ständige Redensart ist „*garder comme la prunelle de ses yeux*" und lautet nie anders. Es kommen noch mehr solche Incorrectheiten vor. Einmal heisst es z. B. „*partout* gar nichts", was im Französischen *partout* gar nicht zu verstehen ist etc. Und da hier von den sprachlichen Einzelheiten die Rede ist, möchte ich Ring anrathen, einige Wendungen, die mir zu wenig gewählt zu sein scheinen, abzuändern. Ich meine Redensarten wie: „in die Tinte kommen", billige Scherze wie: „ich würde mir die Haare ausraufen, wenn ich keine Perrücke trüge", „er lässt lange auf sich warten, daher der Name Wartenberg" — eine Wiederholung des Possenscherzes: „sie heisst Laura, weil ihre Eltern lange auf sie gelauert haben" — und ähnliches.

Aus den oben erwähnten Einzelheiten des Stückes ergiebt sich als nothwendige Folge, dass dasselbe einen grossen Reichthum an wenig dankbaren Rollen aufzuweisen hat. Ausser der französischen Gouvernante sind eigentlich alle Rollen undankbar.

Da habe ich nun, wie ich sehe, die neue Dichtung von Max Ring recht herzlich schlecht gemacht, habe Vieles getadelt und bin im Lobe gewiss viel zu sparsam gewesen. Es wäre mir lieb, wenn der Dichter trotzdem aus der Art und Weise, wie ich meine ablehnende Kritik gefasst habe, erkennen wollte, dass mich gerade die Sympathie für die dramatische Schöpfung der Neuzeit zu der vielleicht übertriebenen, aber jedenfalls gut gemeinten Strenge veranlasst. Ich bemühe mich redlich, bei der Besprechung von Werken, welche mir ein ernstes, gewissenhaftes Schaffen offenbaren, den Respect vor der

geistigen Arbeit unter allen Umständen hoch zu halten. Ich wünschte sehr, dass auch diese Besprechung trotz aller ihrer Unannehmlichkeiten die sympathische Gesinnung dessen, der sie geschrieben, nicht verleugnete. Das Publicum nahm die ersten beiden Acte günstig auf, der dritte sprach nicht an; nach dem Schlusse des Stückes kam noch ein Hervorruf zu Stande, wenn auch nicht ganz ohne Opposition.

L. K. VON KOHLENEGG.

„Macchiavella".

Historisches Genrebild in zwei Acten.

Es war einmal ein Schlafrock. Er war dunkelroth und die Aufschläge waren hellgelb. Ausserdem gab es einmal ganz kurze Kniehosen und ein kleidsames Röckchen mit noch kürzeren Schössen. Ein mit Phantasie begabter Dichter musste sich sagen, dass die genannten Gegenstände durch geschickte dramatische Concentration auf der majestätischen Figur einer grossen Dame von erheblicher Wirkung sein müssten. Und also entschloss er sich den verbindenden Text zu diesen Kleidungsstücken zu schreiben. Er erinnerte sich, dass er früher einmal aus einem französischen Lustspiele — irre ich nicht, aus Anicet Bourgeois' *„En pénitence"* — für seinen und des Publicums Geschmack eine kleine Komödie „In der Bastille" hergerichtet, dass er diesen dramatischen Scherz später als Novelle behandelt hatte; und schnell reifte in ihm der Plan, denselben Stoff ein drittes Mal für den schönen Schlafrock und die kurzen Kniehosen des Fräulein Clara Ziegler zuzuschneiden. Also entstand „Macchiavella" — die hervorragendste, weil einzige Novität unserer Hofbühne während eines Vierteljahres.

Handlung. I. Act: Ein junger Mann, der auf dem Zettel als Armand, Herzog von Fronsac, bezeichnet und von einer Dame gespielt wird, also Kniehosen trägt, trifft auf dem Hofballe eine Maske, in die er sich sterblich verliebt. Der König verheirathet diesen jungen Herzog „unvorbereitet, wie er sich hat", an demselben Abende mit einer jungen Dame. Der Herzog aber liebt die Maske und zieht die Einsamkeit der Bastille dem süssen *tête à tête* im Ehegemach seines Hôtels vor.

II. Act. Die theoretische Frau des jungen Herzogs besucht diesen in der Bastille. Der Herzog trägt den Schlafrock. Sie giebt sich als die geliebte Maske zu erkennen. Die Lichter werden ausgelöscht. Gott weiss, was passiren würde, wenn nicht der König und sein Gefolge, die blos auf das Dunkelwerden des Zimmers gewartet hatten, zur rechten Zeit einträten, um sich an dem Schauspiele des gezähmten Widerspänstigen mehr zu erfreuen, als dies der armen Kritik möglich war.

Das Stück ist aus. Weshalb aber heisst es „Machiavella"? Ja, weshalb heisst der langweilige Badeort am Westende von Belgien Ostende? Weshalb heisst ein bekanntes Local „Orpheum", und weshalb heisst Poly Henrion L. K. von Kohlenegg? Die Capricen der Eigennamen sind noch nicht aufgeklärt.

Einer Neuerung sind wir in dem Stücke begegnet, die recht empfehlenswerth ist. Die Personen machen sich selbst oder gegenseitig beständig Complimente. „Haben wir heute nicht schönes Wetter"? sagt A. „Welcher Scharfsinn" versetzt B. — Das Publicum hält von nun an A. für einen scharfsinnigen Menschen. „Ich glaube, es ist ein Gewitter im Anzuge", sagt C. „Ihr bewunderungswürdiger Humor verlässt Sie nie, Sie sind

ein Ausbund von Witz und Anmuth", versetzt D. — In Folge dessen ist C. humoristisch, witzig und anmuthig. E. sagt: „Ich bin ein echter Edelmann, ein bedeutender Kopf, eine sichere Klinge" — und nun muss man's wohl glauben.

In dem Versailles des Verfassers herrscht übrigens ein recht guter Ton. Das Stück beginnt mit folgenden Worten des Herzogs von Richelieu: „Die gnädigste Herzogin ist ganz ungnädig miserabel gelaunt" und derselbe Herzog betritt im zweiten Acte die Bühne mit den Worten: „Mir ist ganz nichtswürdig zu Muthe". Danach lässt sich allerdings begreifen, dass er seinem Sohne, dem Herzoge von Fronsac, keine Vorlesung „über Anstand und guten Ton halten will" und zart hinzufügt: „doch scheinst Du dem Hofmeister zu früh entlaufen zu sein". Auch ich würde Anstand nehmen, diesen Herrn Herzog als Professor des Umgangs mit Menschen zu empfehlen. „Hansnarr!" sagt Se. kgl. Hoheit der Prinz von Condé zum Herzoge von Fronsac und dieser ripostirt mit einer leisen Reminiscenz an die Räuber: „Freund! Scheusal!"

Aber wie soll man die Knechte loben?
Kommt doch das Aergerniss von oben.

Auch Ludwig XV. sagt auf eine Bemerkung des Prinzen von Conti zu diesem huldvoll und graziös: „Sie sind wohl wieder an Ihren Stallungen vorbeigegangen". Der Prinz lächelt dankbar ob dieser Herablassung.

In Betreff des Stils lassen sich vielleicht einige Kleinigkeiten ändern. Da man gewöhnlich doch nicht sagt „Aussichten in Aussicht stellen", so würde ich auch die von Richelieu gebrauchte Wendung „ein Punkt, der höchst unangenehme *Perspectiven in Aussicht* stellt"

erkennt die Mängel seiner früheren Arbeiten besser als der Fernstehende, und es wird ihn wenig Ueberwindung kosten, die Mängel und Schwächen auch ruhig einzugestehen. Von diesem Gesichtspunkte aus will ich den Versuch machen, das dramatische Erstlingswerk des mir sehr nahe stehenden Paul Lindau kritisch zu besprechen.

Zunächst will ich die Entstehungsgeschichte des Dramas, die ich zufällig kenne, erzählen, weil sie den Schlüssel giebt für die Hauptfehler seiner Arbeit. Im Jahre 1868 erhielt Lindau von der Redaction eines belletristischen Blattes die Aufforderung, für dasselbe eine Skizze aus dem modernen Pariser Leben zu schreiben. Da Lindau lange Jahre in Frankreich zugebracht und die dortigen Verhältnisse ziemlich genau kennen gelernt hatte, so hatte dieser Antrag für ihn etwas sehr Verführerisches, und sobald er einen geeignet erscheinenden Stoff gefunden, setzte er sich an die Arbeit und schrieb die Disposition zu der projectirten Novelle in Dialogform, da unglücklicherweise diesem Schriftsteller die Gabe der Schilderung in unglaublicher Weise versagt ist: er sieht in der Landschaft eben nur Bäume, Berge und Wasser, Himmel und Sonne und findet, dass Alles, was über diese wundervollen Schönheiten gesagt werden kann, schon längst weit besser gesagt ist, als er es zu sagen vermöchte. Um nicht durch die für ihn so mühevolle Arbeit der Naturschilderung, der Beschreibung aufgehalten zu werden, liess er diese Bindeglieder der Novelle einstweilen ganz bei Seite und beschränkte sich darauf, das, was die Personen, die er vorführte, zu sagen hatten, also den Dialog, niederzuschreiben. Und als er mit der Disposition fertig war, merkte er, dass er ein Drama geschrieben oder wenigstens eine Arbeit beendet hatte,

welche nach einigen ganz geringfügigen Aenderungen für die dramatische Darstellung sich eignen könnte. Er nahm diese Aenderungen vor; und so entstand in wenigen Tagen das Stück „Marion".

Der Stoff, welcher sich dem unbewusst zum Dramatiker gewordenen Novellisten wie von selbst aufnöthigte, wurde ihm durch eine Erinnerung an eine erschütternde Episode seines Pariser Lebens gegeben.

Der Verfasser hatte in Paris einen an einem grossen Hospital, dem Hôtel Dieu, angestellten Arzt, der in jüngster Zeit gelegentlich des Commune-Aufstandes vielfach genannt worden ist, näher kennen gelernt und in seiner Begleitung einst die grausige *città dolente* besucht. Als er einen der grossen Säle durchschritt, in welchen — Bett an Bett — die traurigsten Vertreter des menschlichen Elends daliegen, hörte er plötzlich sehr deutlich, wenn auch mit schwacher Stimme, seinen Namen nennen; er wandte sich um, trat an das Bett heran und erkannte in der Sterbenden eine Dame, welche noch vor wenigen Jahren der besten Gesellschaft angehört hatte, und die durch einen erschrecklich jähen Schicksalswechsel in den wenigen Jahren aus der schimmernden Welt der Salons in die kalte, karge Misere des Hospitals gesunken war. Der Anblick erschütterte ihn tief; er fragte nicht lange, wie es gekommen sei, dass er hier an diesem Jammerorte der einst gefeierten, blühenden Frau wieder begegne; nur der Augenblick bekümmerte ihn, die rauhe Wahrheit der Gegenwart.

„Aber Madame", das war so ziemlich Alles, was er in seiner Bestürzung hervorbrachte, „weshalb haben Sie sich denn nicht an einen Ihrer früheren Freunde gewandt?"

„Es giebt keine früheren Freunde!“ versetzte die Sterbende mit einem Tone, der ihm durch Mark und Bein ging. —

Unbeschreiblich nüchterne Verzweiflung, ruhige Hoffnungslosigkeit, überlegte Weltverachtung, Pessimismus in seinem erschreckendsten Ausdruck — das lag in dem einen Satze und in der Art und Weise, wie er gesprochen wurde. Die Kranke gab ihrem Bekannten aus früheren Tagen noch einige Aufträge, theilte ihm ihre bescheidenen Wünsche mit — leider mussten sie unerfüllt bleiben, da Diejenige, welche sie geäussert hatte, bereits in der Nacht darauf ihr Leben aushauchte.

Der Satz: „es giebt keine früheren Freunde“, blieb im Gedächtnisse des jungen Schriftstellers dauernd haften, und als er eine Skizze des modernen Pariser Lebens schreiben wollte, vergegenwärtigte sich ihm mit ungeschwächter Schärfe die grasse Situation, in welcher er jenen Satz vernommen hatte. Er hatte die Elende nur auf einer sehr hohen und auf der tiefsten Stufe der menschlichen Gesellschaft gesehen, den Uebergang suchte er zu ergänzen und die Lösung des interessanten psychologischen Problems, wie eine Dame, welche Erziehung und Geburt auf die Höhe der Gesellschaft verwiesen haben, in den Abgrund des tiefsten Jammers hinabgleiten könne, — die Lösung dieses Problems war es, welche er sich bei seiner Arbeit zur Aufgabe stellte. Er wollte seine Heldin nicht mit geradezu verbrecherischen Eigenschaften ausstatten, denn sonst wäre die Lösung des Räthsels eine sehr einfache gewesen; seine Heldin sollte im Gegentheil ein Mädchen sein, wie man deren zu Tausenden in der guten Gesellschaft Frankreichs findet, nicht schlechter und nicht besser. Er wollte nachweisen,

dass die vorhandenen Zustände allein genügen, um diesen Untergang herbeizuführen, dass die beiden entscheidenden Factoren im menschlichen Leben: die Erziehung und die Art und Weise, wie die Ehe geschlossen und die Familie begründet wird, so wie sich dieselben in gewissen Kreisen Frankreichs allmählich gestaltet haben, die Lockerung der Familienbande, den sittlichen und auch physischen Untergang des Individuums zur nothwendigen Folge haben.

Marion de Lozé stammt aus guter Familie, ist wohlhabend und hat dem entsprechend in dem berühmtesten Pariser Pensionate ihre Erziehung erhalten. Kaum hat sie die Schulbank verlassen, so wird sie von ihrer Mutter in die Gesellschaft eingeführt, und es wird ihr plausibel gemacht, dass sie nichts Eiligeres zu thun habe, als sich zu verheirathen. Es ist auch in der Gesellschaft ein Herr vorhanden, ein Graf Eperville, dessen Stand, Alter und Vermögensverhältnisse denen des Fräulein Marion entsprechen. Die Eltern machen die Sache unter sich ab; Marion, welche den ihr designirten Bräutigam nur ganz flüchtig kennen gelernt hat, erhebt, da sie gar nicht weiss, um was es sich handelt, nur schwachen und leicht überwundenen Widerstand; der Graf präsentirt sich, findet ein schönes, anmuthiges Mädchen, er trägt seine Werbung in anständiger Form vor, benimmt sich tactvoll und würdig, und Marion sagt zu.

Die Convenienzheirath in ihrer ganzen Frivolität bildet die Exposition des Dramas.

An demselben Abende, an welchem Marion ihr Jawort giebt, trifft sie auf dem Verlobungsball einen Bekannten wieder: einen gewissen Alfred de Ribeau, den sie nicht ausstehen kann, den sie hasst, weil er sich

früher einmal, als sie noch Pensionärin war, mit ihr einen sehr schlechten Scherz erlaubt hatte. Die Demüthigung, welche dieser ihr damals zugefügt hatte, soll jetzt von ihr vergolten werden. Sie behandelt den fremden Herrn, der sie zum ersten Male anspricht, so malitiös wie möglich; aber gerade diese Malice, welche sie trefflich kleidet, entzückt Alfred, und wenn er sich früher schon lebhaft für die Unbekannte interessirt hatte, so gewinnt dieses Interesse jetzt, da er ihr gegenüber steht, einen geradezu bedenklichen Charakter. Das Mädchen macht einen wunderbaren Eindruck auf ihn, und er lässt sich dazu hinreissen, während des Tanzes seiner graziösen Tänzerin, welche bald die Braut seines besten Freundes sein wird, eine Liebeserklärung zu machen.

Und wunderbar! Ob Marion auch zürnt, der Mensch, der es wagt, in dem bedenklichsten Augenblicke ihres Lebens, wenige Minuten vor dem formellen Abschlusse der Verlobung, seine Liebe zu gestehen, interessirt sie mehr als der Graf, der fern von aller Heuchelei die bevorstehende Ehe als Das bezeichnet hat, was sie in Wahrheit ist: als eine Convenienzehe, welche möglichst anständig und ruhig verlaufen soll. Marion weist den kecken Alfred gebührend zurück, und doch vermag sie ihn nicht zu entmuthigen; und als Alfred ihr sagt, es bleibe ihm nichts Anderes übrig, als Paris zu verlassen, um anderswo zu vergessen, dass das Mädchen, welches er liebt, von seinem Freunde heimgeführt wird, lässt sie anscheinend unbedacht, in frevelhafter Koketterie, eine Blume aus ihrem Bouquet fallen, welche Alfred auf seinen Reisen begleiten und ihn beständig an die Schönheit der Geberin erinnern soll. In dem Augenblicke selbst, als Marion die Frage des Grafen, ob er in aller

Form um ihre Hand anhalten dürfe, durch schweigendes Kopfnicken bejaht, denkt sie an Alfred, und während die Mutter Rührung heuchelt und die übliche Phrase an ihren Schwiegersohn richtet: „Machen Sie mein Kind glücklich!“ sagt Marion, gedankenvoll vor sich hinblickend: „Ich hätte nicht geglaubt, dass er abreisen würde.“ Damit schliesst der erste Act.

Die Ehe zwischen dem Grafen Eperville und Marion entspricht vollkommen der Frivolität ihrer Begründung. Die Gatten behandeln sich gesellschaftlich artig; aber die Innerlichkeit, die Poesie, die Liebe fehlt. Jeder geht seines Weges. Eperville hatte wohl die beste Absicht, sein Verhältniss zu Marion zu einem intimen und herzlichen zu gestalten, er hatte die leichtsinnigen Verbindungen seines Junggesellenlebens gelöst; aber da er auf sein Entgegenkommen bei Marion keine Erwiderung findet, hat er das ihm bereitete Schicksal so geduldig wie möglich getragen. Von Marion hört er nie ein freundliches Wort; die angenehmen Stunden, welche ihm die Ehe versagt, sucht er sich anderweitig zu verschaffen. Er geht viel aus, isst mit Freunden und Freundinnen im *Maison dorée* und *Café anglais*, und Marion ist ganz damit einverstanden; sie langweilt sich lieber allein als in der Gesellschaft des Grafen.

Man hat die Langeweile den geschäftigsten Commissar des Lasters genannt. Wenn Marion allein da sitzt und nicht weiss, was sie anfangen soll, die Pferde an- und ausspannen lässt, das Clavier öffnet und wieder schliesst, ein Buch zur Hand nimmt und wieder bei Seite legt, — dann taucht plötzlich vor ihren Blicken das Bild des stürmischen Alfred auf, der in der That Ernst gemacht hat und noch immer, nun seit Jahren,

in der Fremde umherwandert. In dieser Stimmung fällt ihr ein Brief in die Hand, welchen der Graf aus Versehen im Salon gelassen hat. Der Brief ist kurz aber sehr beredt. Eine bekannte Pariser Dame von notorisch schlechtem Rufe, Amanda Godin, giebt in zwei Zeilen dem Grafen ein Rendezvous in dem Cabinet eines grossen Pariser Restaurants. Marion ist ausser sich, wie Schuppen fällt es ihr von den Augen. Ohne sich im Mindesten darum zu bekümmern, ob sie durch ihre Lieblosigkeit nicht den Grafen geradezu von sich und in die wüste Gesellschaft zurückgestossen habe, ist ihr nur Eins klar: der Bruch der Ehe. „Gottlob", ruft sie halb verzweifelt aber auch hoffnungsvoll aus, „die erbärmliche Komödie ist nun zu Ende! Sie haben sich frei gemacht, und dieses Papier ist auch mein Freibrief."

In dieser Stimmung kommt Alfred zu ihr, der, des unsteten Wanderlebens müde, sich endlich dazu verstanden hat, nach Paris zurückzukehren. Die Unterredung zwischen Beiden nimmt bald einen sehr verfänglichen Charakter an; Alfred, der Marion wirklich liebt, besitzt nicht die Kraft, das Geständniss seiner verbrecherischen Liebe zu unterdrücken; und als er die Geliebte leidend, namenlos unglücklich und des Trostes bedürftig vor sich sieht, übermannt ihn das Gefühl, er ergreift Marions Hand, sie zieht dieselbe nicht zurück, sie fühlt sich ja frei, und er schliesst die Geliebte in seine Arme. Da tritt der Graf ein, der wegen des liegengebliebenen Briefs beunruhigt war. Sein Entschluss ist schnell gefasst. Unbemerkt, wie er eingetreten ist, entfernt er sich, geht in sein Zimmer, welches an den Salon stösst, nimmt die Pistolen von der Wand und drückt dem Räuber seiner Ehre die Waffe in die Hand. Das tödtliche

Duell erfolgt im Nebenzimmer. Zwei schnell aufeinanderfolgende Schüsse. Alfred taumelt bleich in den Salon zurück und erwidert auf Marions entsetzte Frage: „Wo ist der Graf?“ „Dort!“ indem er gen Himmel zeigt.

Zwischen diesem zweiten und dem dritten Act liegt wiederum ein Zeitraum von einigen Jahren. Marion hat sich nach dem Tode ihres Mannes zunächst völlig zurückgezogen; ihre Mutter ist gestorben; der Tod des Grafen hat grosses Aufsehen gemacht, man hat auch einen Process gegen Ribeau angestrengt, der indess zu keinem Resultate geführt hat. Als Marion versucht, wieder in die Gesellschaft, der sie angehört, einzutreten, findet sie überall verschlossene Thüren; Freunde und Verwandte ziehen sich zurück, und Alfred bietet ihr nicht Ersatz für das, was ihr geraubt ist. Auch ihn liebt sie nicht. Ihre krankhaft erregte Phantasie hatte sie eine Zeitlang an Liebe glauben lassen; aber allgemach ist der Schleier des Wahns zerrissen. Die Gesellschaft fehlt ihr, die Lust und Freude der Welt. Alfreds Pläne, mit ihr still und einsam auf dem Lande, fern von der grossen Welt, zu leben, kommen ihr abgeschmackt vor. Sie hält es eine Weile aus, aber nicht lange. Alfred bringt sie in eine bürgerliche Familie; dort fühlt sie sich erst recht unglücklich. Wenn sie der Gesellschaft, die die ihrige war, nicht mehr angehören kann, so will sie sich wenigstens ein Aequivalent dafür verschaffen. Sie besucht die Bäder, sie spielt auch ab und zu, sie kehrt nach Paris zurück und öffnet nun ihre eigenen Salons. Die anständige Welt vermeidet den Umgang mit ihr; wohl, so mögen Andere kommen.

Und so sehen wir sie denn im dritten Acte in jener hibriden Vereinigung zweifelhafter Existenzen, für welche

Alexander Dumas der Jüngere den trefflichen Ausdruck „Demimonde“ — schlecht-gute Gesellschaft müsste man es eigentlich in's Deutsche übersetzen — erfunden hat. Alfred, der sich als den Sclaven ihres Willens betrachtet, ist mit tiefstem Widerstreben ihr auch dahin gefolgt. Sie malträtirt ihn, denn sie erblickt in Alfred immer nur den Menschen, der ihr Lebensglück zerstört hat; und als Alfred erklärt, dass er sich nicht zwingen lassen werde, Zeuge von Marions Erniedrigung zu sein, verabschiedet sie ihn, schafft sich den ihr lästig gewordenen Gesellen vom Halse. Mit ihm schwindet ihr einziger Halt. Alfreds Weggang zerreisst das letzte Band, welches sie noch an die äusserliche Sittsamkeit geknüpft hatte. Mag's nun gehn, wie's will: Vorwärts! vor allen Dingen Betäubung, Vergessen! Je tiefer der Fall ist, je grösser die diabolische Genugthuung des moralischen Selbstmords. Sie unterdrückt die mahnende Stimme des Gewissens gewaltsam, greift zum Champagnerglase, leert mehr, als gut, und giebt sich einem ganz albernen Menschen preis, der keine andere Eigenschaft besitzt als die, der Sohn eines reichen Vaters zu sein.

Das ist der gerade Weg zum Hospital, und dort finden wir Marion zu Beginn des letzten Actes, gestützt auf den Arm ihrer Nachbarin. Sie hat aufgehört, ein menschliches Wesen zu sein, sie ist nur noch eine Nummer. Die Nachbarin erzählt ihr ihre Leidensgeschichte. Auch ihr ist es ähnlich ergangen, wie der Marion, auch sie hat bessere Tage gekannt: sie war einst eine gefeierte Schönheit, sie hiess — Amanda Godin. Es war dieselbe Person, deren Brief zu der verhängnissvollen Katastrophe führte; und aus ihrem Munde, aus dem Munde des verlorenen Mädchens, hört

Marion die fürchterliche Verurtheilung ihres grässlichen Treibens. Amanda hat keine Ahnung davon, dass die unerbittlich herben Worte, welche sie mit Recht über die Gemahlin des Grafen Eperville spricht, an die Gräfin Eperville selbst gerichtet sind. Eine verworfene Dirne wird Marion zum Richter eingesetzt und spricht das Schuldig über sie. Die letzten Augenblicke ihres qualvollen Lebens werden noch einigermaſsen erhellt durch das Wiedersehen mit der Freundin ihrer Kindheit, Angelina, und mit Alfred, der ihr vergiebt, und in dessen Armen sie die Augen für immer schliesst.

Das ist der Hergang des Dramas. Die Entstehungsgeschichte erklärt die grossen Fehler im Aufbau desselben: es fehlt die Geschlossenheit; es ist nicht *ein* Drama, sondern es sind vier Dramen, welche ziemlich unvermittelt an einander gereiht sind. Der Verfasser stellt an die Zuschauer die starke Zumuthung, in jedem Zwischenacte so und soviel Jahre zu überschlagen. Der dramatische Aufbau lässt ziemlich Alles zu wünschen übrig. Die Exposition ist zu breit, das Hereinbrechen der Katastrophe zu jäh und unvermittelt. Die Leute sprechen oft viel zu viel und mit einer Selbstgefälligkeit, die unangenehm wirkt. Alles das machen die Franzosen weit besser. Und dann ist das ganze Sujet auch viel zu grass. Wer hat denn Lust, das Bild des menschlichen Jammers so leibhaftig vor Augen zu sehen? Dieses Parfum von Patchouli und Kloake, welches namentlich der dritte Act ausströmt, ist geradezu widerwärtig, und die Hospitalluft, welche wir im vierten einathmen müssen, hat ebenfalls wenig Verlockendes.

Wenn ich dem Verfasser als Kritiker zur Seite gestanden hätte, so würde ich ihm gesagt haben: Ueber-

lasse dergleichen Schilderungen den Franzosen! Der deutsche dramatische Dichter hat ganz andere Aufgaben als die, uns Deutschen beständig die verwahrlosten Zustände des Nachbarvolkes vorzuführen; dafür sorgen die Franzosen in hinreichender Weise, und die Uebersetzer beeifern sich, die französischen Producte unserem deutschen Publicum zu vermitteln. Die Bedürfnissfrage muss entschieden verneint werden. Wenn du noch einmal Zeit und Stimmung findest, ein Drama zu schreiben, so bleibe im Lande und nähre dich redlich, dann kannst du hoffen, ein wirklich verdienstliches Werk zu schreiben, während du sonst im günstigsten Falle ein erfolgreiches schreiben wirst. Also bessere Dich!

Der Verfasser wird diese wohlgemeinten Rathschläge gewiss nicht übel nehmen: nur schade, dass sie, wie alle Kritiken, zu spät kommen.

CHARL. BIRCH-PFEIFFER.

„Auf dem Oberhof" oder „Kaiser Karls Schwert".

Schauspiel in fünf Aufzügen nach Immermann.

Ueber die Todten soll man nur Gutes sprechen. Eine todte Bühnenschriftstellerin, ein todtes Stück — seien wir gut.

Was hat die brave Charlotte Birch-Pfeiffer nicht alles dramatisch bearbeitet! Hätte sie die Freude erlebt, das Talent ihrer geistreichen Tochter, Wilhelmine von Hillern, in der Reife zu sehen, sie würde den interessanten Roman ihres eigenen Kindes „Aus eigener Kraft" nicht verschont haben. Oft hat sie glücklich zugegriffen, der „Oberhof" ist einer ihrer schlimmsten Missgriffe.

Dass von dem wunderbaren Reize der Nebengeschichte im Immermann'schen „Münchhausen" — dieser vielleicht vollendetsten und charaktervollsten Bauerngeschichte der Literatur — in dem Theaterstücke der praktischen Charlotte Birch-Pfeiffer herzlich wenig übrig bleiben würde, davon waren wir wohl alle im voraus ziemlich überzeugt. Nur die Erzählung, der ruhige, an den Zeiger der Regie-Uhr nicht gebundene Bericht kann uns mit den interessanten Bauernbräuchen befreunden,

welche der Dichtung Immermanns ein so eigenthümliches Colorit geben. Dem Dichter, der uns in jeden Winkel des westfälischen Oberhofs blicken lässt, und der uns mit den so sonderbaren und doch so naturwahren Bewohnern desselben, mit ihren halb ehrwürdigen, halb verrotteten Sitten, an denen sie sich seit Menschengedenken zäh festklammern, vertraut macht — dem Dichter glauben wir schliesslich alles. Sein Hofschulze fesselt durch die Originalität seines Wesens unser Interesse und erweckt unsere Sympathie, weil er ein Charakter ist, weil er athmet und lebt. Selbst der Aberglaube des Alten hat etwas Patriarchaliches, und der tiefe Ernst, mit welchem er die heiligen Ueberlieferungen der Vorzeit — heutzutage Possen! — in die Gegenwart hinübernimmt, ist wahrhaft rührend, beinahe imposant. Possen! — so nennt auch Oswald die „Heimlichkeiten", das Vehmgericht und das wunderkräftige Schwert Caroli Magni.

„Possen"! schrie der alte Bauer mit einer entsetzlichen Stimme — heisst es im „Münchhausen" — „Herr! Herr! In den Possen bin ich alt und grau geworden, und mit den Possen habe ich mir Recht genommen an einem Schalke, und mit den Possen folgen mir meine Landsleute, wohin ich sie haben will, wie eine Lämmerheerde, und um die Possen verstehen sie mich, ohne dass wir ein Wort mit einander zu reden brauchen; also mögen es wohl für Euch da draussen Possen sein, aber für mich und meines Gleichen sind es keine Possen nicht!"

Bei Immermann hat der Alte ganz Recht. Wir verstehen ihn, wir begreifen, dass er mit der entsetzlichen Unerschütterlichkeit des Nachrichters, der eine schwere Pflicht erfüllt, zur Axt greift, um denjenigen,

der die „Heimlichkeit" belauscht, der das Allerheiligste des westfälischen Bauern entweiht hat, zu ermorden.

Bei der Birch-Pfeiffer gehören wir allesammt, die den tollen Spuk mit anzusehen verurtheilt sind, zu denen „da draussen", — die Tragik wird in der That zur Posse. Der Streit um des Kaisers Schwert ist auf der Bühne geradezu lächerlich, und wenn die alte Plempe unter den zu kurzen Lumpen des Leierkaspers sichtbarlich den Zuschauern vorgeführt wird, so ist der komische Effect ganz unausbleiblich. Münchhausen legt von der Immermann'schen Erzählung zur Birch-Pfeifferschen Bühne den einen Schritt zurück, der zwischen dem Erhabenen und Lächerlichen liegt.

So ist es überall, bei jedem Charakter, in jeder Situation, in jedem gesprochenen Worte. Wo uns bei Immermann das Seltsame anzieht, müssen wir bei der Birch-Pfeiffer das Alberne belächeln, wo uns dort die Anmuth grüsst, gähnt uns hier die Trivialität in's Gesicht, wo uns dort die Tragik erschüttert, fordert hier die Lächerlichkeit unsern Hohn heraus.

Lisbeth, Oswald, Patriotenkasper — was ist aus Euch geworden! Holde Wunderblume Lisbeth, hättest Du ahnungsvolle Seele wohl errathen, dass Du in der unbarmherzigen Maschine, die man die „Bühnenpraxis" nennt, zu einer der allerlangweiligsten „jugendlichen Liebhaberinnen" umgeknetet werden könntest? Und Du, geistvoller und bedeutender Oswald, hättest Du es Dir träumen lassen, dass Du dereinst im rehbraunen Röckchen mit blitzblanken Lackstiefelchen zum Gegenstande der unerwünschtesten Heiterkeit auf den Brettern bestimmt seiest! Lackstiefel! Und wenn ich Methusalems Alter erreichte und den Rest meines Lebens auf die

nützliche Beschäftigung verwendete, über Oswalds Fussbekleidung nachzudenken, auf Lackstiefel würde ich nicht kommen.

So ist die Bühne das launischste Ding der Schöpfung! Wo unsere Phantasie Rührung uns vorspiegelt, überrascht sie uns durch beängstigende Frostigkeit; wir erwarten einen bedeutenden Mann zu sehen und sehen Lackstiefel, und nichts als Lackstiefel.

> Baust Du ein Haus aus Sonnenstrahlen
> In Deiner Phantasei,
> Die Endlichkeit mit ihren Qualen
> Giebt ihm ein Dach von Blei —

die Endlichkeit — d. i. in diesem Falle: die Bühne.

Der verhängnissvolle Fehlschuss Oswalds ist im Roman geradezu meisterlich geschildert. Die breite Motivirung der unglücklichen Passion Oswalds für das Waidwerk, wie sie Immermann giebt, ist nun allerdings auf der Bühne nicht möglich; aber man sollte auch glauben, dass sie für das schnellfassende Auge und das leichtempfängliche Ohr des Theaterbesuchers entbehrlich wäre. Wenn man die Stelle im Immermann liest, so könnte man annehmen, dass sie sich auch auf der Böhne nicht wirkungslos wiedergeben liesse. Ich will sie hier abschreiben, wenn sie auch bekannt ist:

„Droben auf dem Hügel am Freistuhl ward ihm sehr wohl. Das Korn wiegte säuselnd die Aehren, schwer von Segen, des Vollmondes grosse glührothe Scheibe stieg am Ostrande des Himmels auf und noch wirkte der Widerschein der im Westen abgeschiedenen Sonne. Die Atmosphäre war so rein, dass dieser Widerschein gelbgrün glänzte. — Er empfand seine Jugend, seine Gesundheit, seine Hoffnungen. Hinter einen grossen Baum am Waldrande stellte er sich; heute will ich doch erproben, sagte er, ob das Geschick nicht zu beugen ist.

Ich schiesse nur, wenn mir etwas bis auf drei Schritte vor dem Rohre nahe kommt, und da müsste es ja mit Zauberei zugehen, wenn ich fehlen sollte.

Im Rücken hatte er den Forst, vor sich die Senkung mit den grossen Steinen und Bäumen des Freistuhls, gegenüber umschlossen die gelben Kornfelder den einsamen Ort. In den Wipfeln über ihm gurrten noch einzelne verlorene Töne der Turteltaube durch die Aeste der Bäume, am Freistuhle fingen die wilden Lindenschwärmer an mit den grünrothen Flügeln zu schwirren. Allgemach begann es auch im Walde am Boden sich zu rühren. Ein Igel kroch schläfrig durch das Laub; ein Wieselchen zog den geschmeidigen Leib aus einer Steinspalte, nicht breiter als der Kiel einer Feder, hervor. Buschhäslein sprangen mit vorsichtigen Sätzen, zwischen jedem innehaltend, sich duckend und die Löffel legend, in's Freie, bis sie, muthiger geworden, auf dem Raine am Kornfelde sich erhoben, tänzelten, mit einander spielten, und die Vorderläufe zu scherzenden Schlägen brauchten.

Der Jäger hütete sich wohl, dieses Hasenvolk zu stören. Endlich trat ein schlankes Reh aus dem Walde. Klug die Nase in den Wind streckend, links und rechts aus den grossen braunen Augen umherschauend, schritt das Thier auf den feinen Füssen mit leichter Grazie einher. Jetzt war das Zarte, Wilde, Flüchtige dem Geschosse des Versteckten gegenüber angelangt, es war so nahe, dass es fast nicht gefehlt werden konnte, er wollte abdrücken, da schreckte das Reh zusammen, that einen Sprung in veränderter Richtung gerade auf den Baum zu, hinter welchem der Jäger stand, sein Schuss ging los, das Wild setzte in gewaltigen Sprüngen unverwundet waldein, zwischen dem Korne aber war ein Schrei erschollen, und wenige Augenblicke nachher kam eine weibliche Gestalt auf einem schmalen Pfade, der in der Linie des Schusses lag, aus den Feldern hervorgewankt.

Der Jäger warf die Flinte weg, stürzte auf die Gestalt zu und meinte vergehen zu müssen, als er sie erkannte. Es war das schöne Mädchen von der Blume im Walde. Sie hatte er statt des Rehes getroffen. Sie hielt die eine Hand auf der Gegend zwischen Schulter und linker Brust, dort quoll unter

dem Tuche reichlich das Blut hervor. Ihr Antlitz war bleich und etwas von Schmerz verzogen, doch nicht entstellt. Sie holte dreimal tief Athem und sagte dann mit sanfter und matter Stimme: Gottlob, es muss nichts gefährlich verletzt sein, denn ich kann Athem holen, wenn es mir auch Schmerzen macht . . ."

So bei Immermann. Bei Frau Charlotte Birch-Pfeiffer nimmt sich die Sache etwa wie folgt aus: In der Mitte ein Souffleurkasten. Rechts und links Gaslampen. An den Seiten und im Hintergrunde bemalte Leinewand. Links eine jener unmöglichen Rasenbänke, von welchen uns die Theater-Requisiteure seit einem Jahrhundert versichern, dass dieselben der Natur nachgebildet seien. Herr Goritz tritt ein, er hat ein rehbraun Röcklein an und trägt Lackstiefel. Er sagt einige ganz gleichgültige Dinge. „Halt", unterbricht er seinen Monolog, „ich glaube, da kommt ein Sechzehnender! Schiessen wir ihn todt!" Und die Damen, denen bei Immermanns Erzählung das Herz wonnevoll klopft, und die gar keine Rücksichten auf ihre schwachen Nerven zu nehmen brauchen, rücken hier im Theater, wo sie das Mordgewehr mit dem leibhaftigen Zündhütchen vor sich sehen, ängstlich auf ihren Sitzen hin und her, kneifen die schönen Augen zusammen, kräuseln die Stirn, verziehen den Mund, fahren mit der Hand nach dem linken Ohr, machen gleichzeitig die Bemerkung, dass alle diese Exercitien sie nicht verschönen, ärgern sich deshalb und — bumbs! geht der Schuss los. „Autsch!" hört man hinter der Bühne, und Fräulein Kühle, eine reizende Brünette, der noch kein Mensch angesonnen hat zu erbleichen, wankt auf die Bretter. Es hat also geknallt, die Beklemmung ist vorüber, die Stimmung neigt zur Fröhlichkeit und die verwünschte Reminiscenz

an den Freischütz: „Schiess nicht, Max, ich bin die Taube!“ thut ein Uebriges. Kurzum, man lächelt, lacht, lacht sogar recht herzlich. Dass da oben theures Blut vergossen wird, thut nichts zur Sache. Unter allgemeinem Frohsein sieht man den Vorhang über die Ohnmacht Lisbeths herabrauschen.

Nicht besser ergeht es dem armen Kasper, der nicht nur seinen Namen „Patriotenkasper“ mit dem echt Birch-Pfeifferschen „Leierkasper“, sondern auch sein originelles Naturell mit einem schablonenhaften Garnichts vertauscht hat. Alles, was uns an dem Immermannschen Orgelspieler reizvoll und eigenthümlich erscheint, die zähe, rohe Rachgier, die Jahrzehnte lang ungestillt und deshalb unvermindert bleibt, die verschlossene Bauernnatur, der Stolz des Lumpen, — alles das löst sich bei der Birch in das Wohlgefallen des so beliebten Rührpathos auf. Während Patriotenkasper stolz darauf ist, die Tochter des hochmüthigen Hofschulzen zur Dirne gemacht zu haben, ist Leierkasperle ein höchst moralischer Mann, der die Tochter heimlich freit und mit ihr ein legitimes Kind zeugt. Und dieses Kind ist bei Charlotte Birch die holde Lisbeth. Muss Oswald aber nun eine Freud' haben, dass er die Frucht einer regelrechten Verbindung sein nennen und im Leierkasper seinen Schwiegervater begrüssen darf! Immerhin! Als ich sah, wie Lisbeth in der rührenden Erkennungsscene an die Brust ihres ganz ausserordentlich zerlumpten Vaters flog — der Darsteller hatte ein hyperrealistisches Costüm gewählt, ein Costüm, dem man den anhaftenden Odeur förmlich ansah — da war ich weniger gerührt als mit dem Gedanken beschäftigt, dass die reinliche Tochter durch die intensive Berührung ihres

schmutzigen Herrn Vaters nothwendigerweise missgestimmt werden müsse. Denn die Reinlichkeit ist nicht zum Scherze. Und ich denke mir, dass die Wahrnehmung des absoluten Mangels dieser schätzenswerthen Eigenschaft sogar das hehre Gefühl der Rührung, welches sich der Tochter bei der Entdeckung ihres Vaters bemächtigen muss, ernstlich gefährden dürfte. Wenn ich einen Vater finde, — nun, schön braucht er nicht zu sein, nicht einmal reich, selbst die Drehorgel will ich ihm nicht verargen; aber um Eines möchte ich ihn dringend gebeten haben, dass er die Spuren des gänzlichen Abscheus gegen Seife und klares Wasser — von den raffinirteren Producten der Cultur, als da sind Zahnbürsten und Kamm, gar nicht zu reden — und die übertriebene Geringschätzung der reinen Wäsche nicht gar zu deutlich zur Schau trage. Wie besingt der erhabene Dichter der „frommen Helene" die liebe Morgenwäsche?

„Zum ersten: ist es mal so schicklich,
Zum zweiten: ist es sehr erquicklich,
Zum dritten: ist man sehr bestaubt,
Und viertens: soll man's überhaupt,
Denn fünftens: ziert es das Gesicht
Und schliesslich: schaden thut's mal nicht!
Wie fröhlich ist der Wandersmann,
Zieht er das reine Hemd sich an!
Und erntet schliesslich stillerfreut
Die Früchte seiner Reinlichkeit."

Von dieser stillen Freude hat der Leierkasper gar keine Ahnung.

Wie köstliche Figuren hat sich Charlotte Birch, da sie doch nun einmal am „Münchhausen" war, entgehen lassen! Wer hätte nicht den prächtigen Hauptmann

vermisst, das patriotische Amphibium, dass sich seine Begeisterung für Frankreich und seine Begeisterung für Preussen chronologisch vertheilt und geordnet hat? Und wie wenig geschickt zeigt sich die sonst im Griffe so sichere Hand bei der Gestaltung der Diebstahlsscene! Man lese die aufregenden und ergreifenden Seiten in der Erzählung Immermanns: das Zusammenstossen des Patriotenkaspers, der gestohlen hat, mit dem Rothhaarigen, der stehlen will, und man vergleiche damit die Scene, welche Frau Birch uns auferlegt: den unästhetischen Einbruch und den lächerlichen Ausbruch des Leierkaspers mit dem viel zu langen Schwerte unter dem viel zu kurzen Rocke! Nein, man vergleiche nicht! Es ist kein Vergleich möglich. Ein paar Worte hätten ausgereicht, um das Fiasco zu constatiren; ich habe ausführlicher darüber gesprochen, weil dieses Stück, so thöricht es ist, in einem gewissen Sinne doch interessiren kann. Wenn auch im Ganzen die Immermann'sche Dichtung unter den Zuthaten und Weglassungen der Frau Birch bis zur Unkenntlichkeit entstellt ist, so ist doch in vielen, sehr vielen Einzelheiten der Wortlaut des Dialogs in der Erzählung einfach abgeschrieben; und gerade da interessirt das Stück — durch seine völlige Wirkungslosigkeit. Da kann man sogar Studien machen über die Verschiedenartigkeit des Effects, welchen das geschriebene und das gesprochene Wort erzielt.

Nun, „der Leierkasper und sein Kind" sind nach kurzem Leiden bestattet; wir wollen nie wieder daran rütteln.

Tendenz-, Volks- und Ausstattungsstücke.

HIPPOLYT SCHAUFERT.

„Vater Brahm".

Ein Trauerspiel aus dem vierten Stande in fünf Aufzügen.

Der Name des Verfassers und das Theater, auf welchem dieses Trauerspiel aufgeführt wurde — es ist das „Nationaltheater", eine der zahllosen in Folge der Theaterfreiheit errichteten Volksbühnen — veranlassten mich, einen Abend zu verlieren. Das Nationaltheater besteht seit nunmehr etwa drei Jahren; es hat sich an die grössten Aufgaben der dramatischen Kunst gewagt, und ohne alle Bedenken vor seinem hauptsächlich aus der arbeitenden Bevölkerung bestehenden Publicum die Dramen unserer classischen Dichter zur Aufführung gebracht. Die Berliner Kritik hat dieser wie allen andern Volksbühnen die regste Theilnahme geschenkt und mit salbungsvollen Worten betont, wie verdienstlich es wäre, unsere grossen dramatischen Dichtungen vor den minder gebildeten und namentlich minder begüterten Classen zur Aufführung zu bringen. Ich bestreite keineswegs

die Verdienstlichkeit eines solchen Unternehmens, das eine heilsame Wirkung üben muss, unter der Voraussetzung, dass die Aufführung eine gute ist. Wenn ich in das Lob meiner Collegen nach meiner Ueberzeugung nicht einstimmen kann, so kommt dies aber daher, dass mir die Aufführungen classischer Stücke auf den Volksbühnen, welche ich gesehen habe, nicht nur nicht gut, sondern geradezu schädlich und verderblich erschienen sind.

Es ist eine Thorheit, mit mittelmässigen Künstlern Schiller'sche und Göthe'sche Dramen aufzuführen; dadurch wird der Geschmack des Volkes nicht nur nicht gebildet, sondern verbildet; man nimmt dem Volke durch schlechte Darstellung die Freude an der schönen Dichtung, und besser scheint es mir noch, dass es auf guten Glauben hin die Namen unserer Dichterhelden in hohen Ehren hält, ohne die Werke selbst zu kennen, als dass es durch eine entstellende, die ganze Dichtung carikirende Darstellung eine durchaus irrige und verkehrte Vorstellung von dem Werthe derselben bekommt. Wenn ich Jemand für die sixtinische Madonna begeistern will, so werde ich ihm keinen Bilderbogen aus Neu-Ruppin vorlegen; und ich kann es nicht über das Gewissen bringen, die Directoren der kleinen Theater zu ermuthigen, mit ganz ungenügenden Kräften Schiller und Göthe aufzuführen; eine gut gespielte Posse hat eine bei weitem grössere ästhetische Wirkung auf das Publicum, erfreut mehr und bildet mehr den Geschmack als ein schlecht aufgeführtes classisches Trauerspiel. Und man mache sich doch nichts weiss, über die uneigennützigen und auf das Ideale gerichteten Bestrebungen dieser Directoren. Wir sehen ja, dass sie von dem Augenblicke an, da sie mit ihren

idealen Bestrebungen der Volksbildung nicht zu dem Ziele gelangen, welches heisst: gutes Geschäft — dass sie von demselben Augenblicke an das Ideal Ideal sein lassen und mit Begierde nach dem ersten besten Stücke greifen, von dem sie sich „Casse" versprechen; ihr Idealismus steht im innigsten Connex mit dem Portemonnaie, und auch ein Stück der schlechtesten Tendenz wird mit Jubel aufgenommen, wenn es im Sinne des Cassirers ein erfolgreiches zu werden verspricht. Beweis: Schauferts „Vater Brahm".

Hippolyt Schaufert ist eine betrübende Illustration des Spruches, dass es keine schwerere Last giebt als eine zu frühe und zu plötzliche Berühmtheit. Die Wiener Preiscommission, welche seinem Lustspiele „Schach dem König" den ersten Preis zuerkannte, machte aus dem bis dahin völlig unbekannten jungen Manne, der schon eine ganze Reihe unbrauchbarer Lustspiele allen möglichen Directionen eingereicht und sie von diesen regelmässig mit dem bewussten verbindlichen Schreiben zurückerhalten hatte, von einem Tage zum andern eine deutsche Berühmtheit. Sein Name widerhallte durch ganz Deutschland; man erzählte kleine Episoden aus seinem Leben wie aus dem Leben eines grossen Mannes; illustrirte Blätter brachten sein Portrait, und sein Stück wurde auf den maſsgebenden Bühnen aller deutschen Städte gegeben. —

Einen durchschlagenden Erfolg errang es nirgends, aber in vielen Städten erlebte das Stück mehrere anständige Wiederholungen und fand theilweise die warme Anerkennung der Kritik. Man verhehlte sich nicht, dass das Stück grosse Mängel habe, aber es herrschte ein gewisses dramatisches Leben, eine derbe, ungeschlachte

Komik in demselben; man konnte glauben, dass darin wirklich ein gesundes, vielversprechendes Talent enthalten sei, dem die ehrenvolle Aufmunterung der Preiscommission förderlich sein könnte, und man mochte daher den Wiener Preisrichtern nicht Unrecht geben. Der Preis war keine Prämie für das schon Geleistete, er war eine discontirte Zahlung auf das zu Leistende. Man betrachtete das Lustspiel als ein Symptom, nicht als einen zufällig glücklichen Griff.

Um so höher waren die Erwartungen auf Schauferts nächste Arbeiten gespannt; um so unangenehmer wirkte die Enttäuschung, welche dieselben allüberall bereiteten. Anstatt das dankbare Gebiet des guten, grossen Lustspiels, nach dem wir uns vergeblich sehnen, zu bebauen, brachte er einige ganz dürftige und nichtssagende dramatisirte Anekdoten auf die Bühne, die gänzlich unbeachtet blieben, versuchte er sich in einem theatralischen Effectstücke mit Massenaufzügen und Massenwirkungen, wie solche die Porte Saint Martin in Paris cultivirt, erlitt damit ein vollständiges Fiasco an der Hofburg und brachte endlich ein socialistisch-ultramontanes Tendenzstück auf die Bühne „Vater Brahm", das der Director eines Berliner Volkstheaters auch bei uns einzubürgern vergeblich versucht hat. Das Theater war an dem Abende, an welchem ich dieses Stück sah, unheimlich leer, und wenn es zu einer Collision zwischen den Schauspielern auf der Bühne und dem Publicum im Hause gekommen wäre, so hätte das letztere der entschiedenen Uebermacht weichen müssen.

Nach dem „bürgerlichen Schauspiel" — also dem Schauspiel des dritten Standes — versucht es Schaufert mit einem „Trauerspiel aus dem vierten Stande", mit

einem Arbeiterdrama. Das ist das einzig Neue des ganzen Stücks; und Schaufert that sich darauf wahrscheinlich viel zu gute, denn er versäumte nicht, diese Erfindung auf dem Titel anzubringen. Im Uebrigen ein mit den gröbsten und verbrauchtesten Theatereffecten zusammengearbeiteter Bau, eine Handlung der allergewöhnlichsten Art mit viel Mord und Todtschlag, keine Spur von origineller Charakteristik, ein Wust von volltönenden, nichtssagenden Phrasen — kurzum nichts, auch rein gar nichts, was ein ernstes Publicum fesseln und die ernste Kritik zu einer liebevollen Beurtheilung nöthigen könnte.

Am schlimmsten aber ist die Tendenz des Stücks. Die sociale Frage ist ohne Zweifel die ernsteste unserer Zeit, und Gott weiss, welches Unheil schon dadurch entstanden ist, dass Unverstand und Uebelwollen an dieselbe gerührt haben. Die vornehmsten Geister aller Länder, alter und neuer Zeit mühen sich vergeblich ab, die Mittel und Wege zu finden, um die nicht zu bestreitenden gesellschaftlichen Ungleichheiten zu ebnen, die Gegensätze zu versöhnen und zu verhindern, dass dieselben gewaltsam aufeinander platzen. Partielle günstige Wirkungen haben schon erzielt werden können, aber im Grossen und Ganzen sind diese Versuche bisher von einem durchschlagenden Erfolge leider nicht begleitet gewesen. Die ernstesten und bedeutendsten Männer treten an diese gewaltige Frage mit einer Scheu heran, welche sich durch den Inhalt derselben genügend erklärt.

Und da fällt es Herrn Hippolyt Schaufert eines Tages ein, auch ein bischen sociale Frage zu lösen!

Die Bedenken, welche Wissenschaft und Bildung hegen, kennt er nicht. Er vereinfacht sich die Sache,

schreibt ein Sensationsstück, in welchem der reiche Fabrikant herumbummelt, die Tochter des ehrlichen Arbeiters verführt, der ehrliche Arbeiter in der Verzweiflung den Dolch ergreift, den Fabrikanten niedersticht, sich selbst in die Bajonette der Wache stürzt, nachdem der Fabrikverwalter bereits niedergeschossen ist, der Sohn des Arbeiters dasselbe Schicksal getheilt hat, die Braut des Fabrikanten und das entehrte Arbeiterkind sich in Ohnmächten auf der Bühne wälzen u. s. w.

So versteht Herr Schaufert den dramatischen Socialismus. Es kommt noch dazu — und das krönt das Ganze — ein katholischer Geistlicher, welcher das edle Princip im Stücke vertritt, und der die Lösung der Arbeiterfrage dadurch herbeiführen will, dass er Arbeitgeber und Arbeitnehmer in den Schooss der alleinseligmachenden Kirche zurückführt.

Das Stück hat mich geradezu angewidert. Die schärfste Beurtheilung hat es bereits erfahren: es ist von dem schlimmsten aller pfäffischen Blätter, von dem in München erscheinenden „Vaterland" gelobt worden. Ich habe lange Jahre in einer vorwiegend von Arbeitern bewohnten Stadt gelebt und bin vielleicht deshalb empfindlicher als mancher Andere gegenüber dem Leichtsinne, an die schlechteste Leidenschaft des Menschen, an den Neid, zu appelliren. Und nichts anderes ist Schauferts Stück. Es entflammt nicht etwa die rühmliche Begierde, mitzuwirken an der Heilung der socialen Schäden, es mildert nicht die von gewissenlosen Menschen bis zum Unannehmbaren aufgestachelten Forderungen der Einen und die hartherzige Zugeknöpftheit der Anderen; es nährt den Classenhass, es stärkt die Verwirrung und die Verstocktheit, erweitert den Zwiespalt und begleitet den

scheusslichen Schrei der Aechtung und des Hasses mit frommem Orgelklange.

In Effectphrasen sucht Herr Schaufert das Mögliche zu leisten. Er bringt es beinahe so weit wie einige Rädelsführer der socialistischen Partei. Beinahe; denn diese verstehen sich noch besser darauf, da sie die Uebung zum Meister gemacht hat. Mir erweckten diese schönen Phrasen alte Erinnerungen an das Wupperthal. In den dortigen socialdemokratischen Versammlungen hatte ich alles das schon häufig gehört. Die „früheren Leibeigenen der Raubritter", die jetzt „Sklaven der Krämerelle geworden sind", „die Zwingburgen, die jetzt im Thale stehen und in welchen der Schweiss und das Blut der Arbeiter in Fässern und Ballen verpackt wird", „die Charlatans und Marktschreier des Fortschritts, welche Freiheit predigen für sich und Ketten für die Anderen", die Fabrikanten, „welche nicht das Recht haben, sich um den Geist derer zu kümmern, deren Leib sie hungern lassen" — alles das waren mir alte, liebe Bekannte, und wenn ich die Augen schloss, wähnte ich mich auf den Döppersberg bei Elberfeld zurückversetzt und glaubte einen socialdemokratischen Apostel predigen zu hören.

Zur Tendenz des Stückes führe ich folgende Phrasen an: „Wer dem Volk den Himmel raubt, muss ihm die Erde geben" und „benutze die Zeit gut, benutze sie gut, hörst Du, zum Beten, zum Beten!" Ich erwähne ferner, dass Vater Brahm, bevor er den Fabrikanten ersticht, gerade wie Gustav Chorinsky inbrünstige Gebete zum Himmel sendet, dass der Mord gelingen möge, und führe schliesslich, um zu zeigen, welche moralische Wirkung ein solches Stück hervorruft, die Thatsache an

dass der Tod des Fabrikverwalters mit stürmischer Heiterkeit von der Gallerie begrüsst wurde.

Der dramatische Dichter wolle sich doch des zweiten Gebotes erinnern und der Mahnung des sterbenden Valentin gedenken: „Lass unsern Herrgott aus dem Spasse".

Ferdinand Lassalle auf der Bühne.

Wenn ich nicht irre, ist es die Offenbach'sche Euridice, welche, um an ihrem langweiligen Gatten Rache zu nehmen, den teuflischen Gedanken ausspricht: „ich werde dich dramatisch verarbeiten lassen"! Der arme Lassalle! Dass ihm auch das noch zugefügt werden musste! War sein Schicksal nicht ohnehin tragisch genug? Lassalles Manen werden die Kugel, die seinem Leben ein jähes Ende bereitete, segnen und als eine Wohlthat preisen, denn diese Kugel hat ihm den Schmerz erspart, sich auf einer Berliner Bühne dramatisch schinden zu sehen und all den Unsinn, den ihm ein unbekanntes Genie in den Mund gelegt hat, mitanzuhören. Der Verfertiger des Dramas „Ferdinand Lassalle, der Arbeiterkönig" hat das Unmögliche möglich gemacht: er hat aus Ferdinand Lassalle einen grausam langweiligen Menschen hergestellt. Das haben seine erbittertsten Feinde nicht erreichen können. Im übrigen will ich dem Dichter — *sit venia verbo* — die volle Gerechtigkeit widerfahren lassen: es ist ja möglich, dass so langweilige und thörichte Menschen auf der Erde herumlaufen; es ist ferner denkbar, dass einen originellen Poeten, der Gedanke reizt, den Vertreter der schmucklosen Stupidität zum Helden eines Dramas zu machen — aber weshalb nennt er diesen

Helden nicht Knetschmüller oder Piefker, weshalb nennt er ihn gerade Lasalle? — Das ist nicht hübsch von unserm Dichter.

Von vornherein versprach ich mir einen mässigen Genuss von dem Bühnenhelden Lassalle. Aber selbst meine bescheidensten Erwartungen blieben unerfüllt. Nicht einmal ein paar kräftige Phrasen! Nicht einmal die allergewöhnlichsten socialdemokratischen Bumbumschläge! Nicht einmal Kathedersocialismus. Gar nichts, rein gar nichts.

Versuchen wir die Dichtung in weiteren Kreisen bekannt zu machen; es verlohnt der Mühe. — Gleich die Exposition ist brillant. Der Poet fühlt das Bedürfniss, die Lassalle'sche Agitation zu motiviren. Er macht das so; er führt Lassalle, der noch in Breslau studirt, in eine Arbeiterfamilie. Der alte Arbeiter ist eine Viertelstunde zu spät in die Werkstatt gekommen. Diese Versäumniss combinirt sich seltsam mit einem Unglücksfalle: der alte Arbeiter wird von einem Schwungrad ergriffen und verliert dabei sein Leben. Lassalle sieht den Sterbenden, er gedenkt des Schwungrades, der Drang, die Welt von den socialen Leiden und Schwungrädern zu befreien, erwacht urplötzlich in ihm, es erscheint eine schwarze Dame, — man weiss nicht, weshalb, man erfährt es auch nie — die Violinen spielen ein Tremolo, die Clarinette wimmert und der Vorhang fällt. Der Erwartung sind die weitesten Perspectiven geöffnet. Dem sinnenden Zuschauer ist um so mehr die Freiheit gestattet, sich alles Mögliche zu denken, als der Verfasser sich gar nichts gedacht zu haben scheint.

Die folgenden Acte sind dem Autor weniger gelungen. Nur die Symmetrie in dem dramatischen Aufbaue ver-

dient eine lobende Erwähnung; zwei Personen treten auf, erzählen sich eine Weile recht gleichgültige Dinge und wenn sich ihnen die Ueberzeugung aufdrängt, dass sie sich nun genug erzählt haben, gehen sie ab, worauf zwei andere Personen auftreten und es genau so machen wie die geehrten Vorredner. Darauf pflegen dann zur Abwechselung wieder zwei zu kommen, um das Geschäft mit ungeschwächten Kräften fortzusetzen.

So geht es fort; dieser scenarische Gänsemarsch ist von einer wohlthuend beruhigenden Wirkung.

Ein Stück, das „Ferdinand Lassalle" heisst und beruhigend wirkt — das ist keine Kleinigkeit. Der erste beste, der überhaupt schreiben und abschreiben kann, würde es wohl fertig bringen, aus Lassalle einen aufreizenden Agitator mit flammendem Worte und zündender Wirkung auf die Massen zu machen, — man braucht ja nur einige seiner effectvollsten Reden zu kürzen — aber einen guten, ach so guten, harmlosen, unschuldigen, kreuzbraven, nüchternen, strohigen und hölzernen Lassalle wie diesen zu schaffen, dazu gehört entschieden Talent.

Von Zeit zu Zeit fällt es diesem potenzirten Nichts ein: „Herr Gott, ich bin ja Lassalle" — und alsbald schnurrt es los: weisse Sklaven, Bourgeois, Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, der Arbeiter ist der Fels, auf dem ich die Kirche der Gegenwart errichten werde, Platz am Tische, arme Weber, Elend, Arbeitsertrag, Schweiss, Zwingburg; und der Vorhang fällt dann bisweilen und das Orchester versinnbildlicht in melodramatischem Gezitter durch unreine Accorde, dass die gesellschaftliche Harmonie noch mancherlei zu wünschen übrig lässt. Es ist ergreifend.

Wer für diesen Lassalle keine Sympathie fühlt, dem

ist nicht zu helfen! Da sehen wir ihn, den Verfasser des Werkes: „Das System der erworbenen *Menschen*-rechte“ — so, wörtlich so nennt unser Dichter Lassalles Hauptwerk — von drei Damen umgeben, die ihm und die uns ganz gleichgültig sind. Die eine heisst Doris und singt nicht schön, die andere ist eine Gräfin Sophie — ein musterhaftes Weib, eine liebende, gute Mutter, die keine Cigarren raucht — und die dritte hat eine rothe Perrücke, heisst Helene und trägt ein Pincenez. Weshalb die eine schlecht singt, weshalb die zweite nicht raucht und weshalb die dritte ein Pincenez trägt — das wird offenbar werden, wenn die Todten auferstehen.

Aber man muss auch nicht zu neugierig sein. Wäre ich neugierig, so würde ich mir noch manche andere Frage erlauben; kann ich z. B. nichts dagegen machen, wenn mich ein beliebiger ganz unfähiger Applausspeculant beim Schopfe packt, mich mit Haut und Haaren auf die Bretter bringt und mich vor einem Publicum, das zum Theil obenein noch bezahlt, lauter Albernheiten sagen und begehen lässt? Denn unser kühner Dichter lässt nicht nur die Todten nicht ruhen, er vergreift sich auch an den Lebendigen; mitlebende bekannte Persönlichkeiten bringt er mit einer unerheblichen Namenstravestirung auf die Bühne. Aber gerade da zeigt sich der Tact und die Discretion des Dichters: wenn auch der Name ungefähr stimmt, wenn wir den Betreffenden auch in Situationen begegnen, die einen thatsächlichen Hintergrund haben, wenn auch die Mimen in der Maske der Originale zu erscheinen suchen — es ist trotz alledem unmöglich, in diesen poetischen Gestalten die Urbilder wiederzuerkennen. Sind die Originale klug, witzig, geistreich, interessant, so macht unser tactvoller Poet stets

so simple und lederne Geschöpfe aus ihnen, dass auch nicht *ein* Zug auf die lebenden Wesen hinweist. Es ist zu bedauern, dass die Originale nicht albern waren, dann hätten wir vielleicht geistreiche Figuren auf der Bühne zu sehen bekommen.

Das Stück dauert sehr lange. Man kann aber auch — und das ist nicht der geringste seiner Vorzüge — schon vor dem Schlusse nach Hause gehen. Die Sprache ist edel und gedankenvoll. Einige Sätze verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Z. B.: „Viele Damen haben einen schwarzen Punkt in ihrer Vergangenheit, den sie mit einem dichten Schleier bedecken; aber, wenn man den Schleier weggenommen hat, so sieht man den schwarzen Punkt". Ich citire aus dem Gedächtnisse, aber, wie ich glaube, richtig.

Der Theaterdirector hat sich, wenn er auf den Scandal speculirte, gründlich verrechnet. Im Parket waren schon bei der vierten Aufführung nur die ersten vier, fünf Bänke lückenhaft besetzt, in den Logen gähnten etwa ein Dutzend Personen und die Galerie, auf die man wohl am sichersten gezählt hatte, war ganz leer. Lassalles Freunde meinten ohne Zweifel, dass es nicht geboten sei, der dramatischen Hinrichtung ihres Heros persönlich beizuwohnen.

E. DORN.

„Die Veilchendame".

Lebensbild mit Gesang in einem Vorspiel und sechs Bildern Musik von A. Conradi.

Herr E. Dorn hat mit dem Titel seines „Lebensbild" genannten dramatischen Monstrums erreicht, dass ihm verschiedene Kritiker in der That den Gefallen gethan haben, die „Veilchendame" mit der „;Cameliendame" zu vergleichen. Wenn es gestattet ist, eine ernsthafte Parallele zwischen einem Bilderbogen und einer Zeichnung von Gustav Doré aufzustellen, dann mag es auch erlaubt sein, die tölpische, seichte und zwecklose dramatische Velleität des Herrn Dorn mit der fein ausgearbeiteten und — in der Richtung meinetwegen verwerflichen, aber doch jedenfalls eine tiefsittliche Frage scharf und ernst behandelnden Dichtung des jüngeren Dumas zu vergleichen. Ich finde keine Veranlassung, einen ungeschickten Handwerker in einem Athem mit einem Künstler zu nennen und beschäftige mich daher lediglich mit Herrn Dorn.

Hier die Geschichte, die er uns erzählt: *Vorspiel:* Der Mord mit dem Zuckerhammer. Ein rührendes Familienbild. Der fleissige Maschinenbauer, der nicht

striken will; die Gattin, welche mit drei Kindern und einer Nähmaschine gesegnet ist; der Vater der Gattin stark betrunken. Das jüngste Kind kommt eben aus der Taufe. Pathin ist die „Veilchendame", die uneheliche Tochter einer unbekannten Mutter und eines noch unbekannteren Vaters. Helene war früher Veilchenmädchen, verkaufte kleine Bouquets für einen Sechser, wurde, wie es scheint ohne grosse Kraftanstrengungen, verführt und bekam nun von ihrem Liebhaber täglich grosse Veilchenbouquets, welche viel mehr kosten. Die Veilchendame zieht ihr Portemonnaie, beschenkt die braven Leute, und diese nehmen den Ueberschuss der Schande auch ohne alle Bedenken mit Entzücken an, bedanken sich schönstens und finden, dass das Geld, gleichviel woher es komme, immer einen angenehmen Geruch habe. Die Veilchendame zieht noch einigemal ihr Portemonnaie, erzählt, dass sie nach Italien geht und verschwindet unter den Segnungen der gerührten Arbeiterfamilie. — Der ehrliche Maschinenbauer freut sich seines Glücks; da kommen die bösen Buben, die socialistischen Faulenzer, und wollen ihn zwingen, die Arbeit einzustellen. Nach einer heftigen Debatte will sich einer dieser Bummler thätlich an dem guten Arbeiter vergreifen. In dem Zustande der blinden Wuth erfasst der Brave den Zuckerhammer, der auf dem Tische liegt, wehrt sich und trifft bei der Gelegenheit seinen Angreifer so unglücklich, dass dieser entseelt zusammenbricht. Die Frau bricht auch zusammen. Der brave Arbeiter ist verzweifelt. Actschluss.

Erstes Bild. Diebstahl und Hunger. Die Veilchendame kommt aus Italien zurück. Sie hat ein neues Kleid an und zieht bei passender Gelegenheit ihr Porte-

monnaie. In ihrer Begleitung befindet sich ein geheimnissvoller Marchese, der sehr anständig aussieht und sich mit väterlicher Treue Helenens annimmt. Die Frau des braven Arbeiters, die an den Bettelstab gekommen ist, da der brave Arbeiter im Zuchthause sitzt, kommt mit ihren drei hungernden Kindern. Sie stiehlt ein Brod. Der Victualienhändler ist glücklicherweise ein humaner Mann, der den Diebstahl nicht übel nimmt. Gleichwohl ist ein Auflauf entstanden. Helene kommt, erfährt, was vorgefallen, erkennt in der Diebin ihre unglückliche Jugendfreundin, zieht ihr Portemonnaie, und die Frau des braven Arbeiters bricht wieder zusammen. Actschluss.

Zweites Bild. Der Diebstahl des Verwalters und der ungetreue Geliebte. Wir befinden uns in dem eleganten Salon der Veilchendame, für welche die Sonne des bequemen Verdienstes sich dem Untergange zuneigt. Ihr Geliebter, eines der wesenlosesten Individuen, welche die Dramatik in ihrem Zorne erschaffen hat, ist ruinirt. Der Verwalter der Güter seines Vaters hat die Familie um kolossale Summen bestohlen. Aber der Geliebte weiss sich zu helfen. Er verlässt seine kostspielige Donna, welche wiederum ein neues Kleid angezogen hat, und verlobt sich in aller Eile mit einem reichen jungen Mädchen. Dadurch wird der Schaden in anständiger Weise wieder gut gemacht. Die Veilchendame ist sehr unglücklich, da sie jetzt keine grossen Veilchenbouquets mehr bekommt und das Portemonnaie nicht mehr ziehen kann, und bricht nun ihrerseits zusammen. Actschluss.

Drittes Bild. Der gebesserte Schwiegervater und die Rückkehr des Sträflings. Die Frau des braven Arbeiters ist dank der Freigebigkeit der Veilchendame, welche die Ersparnisse des ungeregelten Lebens für

Wohlthätigkeitszwecke benutzt, wieder in geregelte Verhältnisse gerathen. Sie braucht nicht mehr zu stehlen; ich glaube, sie hat auch wieder eine Nähmaschine. Ihr Vater trinkt nur noch Wasser. Die Veilchendame hat mit ihrem Geliebten noch nicht definitiv gebrochen; sie kann also dem Publicum noch ein neues Kleid vorführen und den Griff nach dem Portemonnaie, der ihr zur zweiten Natur geworden ist, noch einigemal instinctiv executiren. Ein wichtiger Brief ruft sie von der Schaubühne ab. Die brave Arbeiterfrau bleibt mit ihren Kindern allein, und das älteste derselben singt das Veilchenlied, das Lieblingslied der prostituirten Wohlthäterin. Das Kind singt nur einige Tacte und schweigt dann mit Intelligenz, weil nun hinter der Coulisse jemand Anderes einsetzt und den Rest des ziemlich langen Liedes mit gerührter Stimme vorträgt. Dieser Andere ist der aus dem Zuchthause entlassene Vater, resp. Gatte, der nicht etwa das Bedürfniss fühlt, sobald er auf freien Fuss gesetzt ist, sein Weib und seine Kinder zu umarmen, sondern der das Ungestüm seiner Familienliebe zunächst durch ein Lied vor der Thüre stillt. Als der letzte Ton verklungen, stürzt er herein. Allgemeine Rührung. Die Frau des braven Arbeiters bricht wiederum zusammen — diesmal vor Freude und Rührung. Actschluss.

Viertes Bild. Die Rabenmutter und ihr ermeuchelter Liebhaber. Der Marchese hat die Spuren der Frau, welche der Veilchendame das Dasein schenkte, aufgefunden. Diese böse Frau ist ausserdem die Mutter der in legitimer Ehe gezeugten Natalie, welche der Geliebte der Veilchendame heirathen will, um durch die Mitgift seine zerrütteten Vermögensverhältnisse wieder zu ordnen. Mit dieser Mutter, einer Gräfin, welche natürlich Steineck

heisst, verhält es sich also: Vor 25 Jahren war sie die Braut des Marchese. Das verhinderte sie nicht, ein „Verhältniss" mit einem Franzosen zu haben. Der Marchese ertappt das nette Paar und tödtet den Liebhaber im Duell. Aber damit ist die Sache noch nicht erledigt. Sie bekommt eine Tochter, und da sie sich durch diese Kleinigkeit einigermaſsen genirt fühlt, schafft sie dieselbe bei Seite, überlässt sie dem Elende, der Verführung, und macht aus ihr auf diese Weise die „Veilchendame". Darauf vermählt sich die gute Mutter, als ob nichts vorgefallen wäre, mit einem Grafen Steineck, der vernünftig genug ist, bald zu sterben. Mit diesem hat sie ihre Natalie gezeugt, die sie nun mit dem Geliebten ihrer erstgeborenen Tochter, der Veilchendame, vermählt. Es bleibt in der Familie, denkt sie vermuthlich. In der That muss es gestattet sein, die Schwester einer frühern Geliebten oder einer verstorbenen Frau zu heirathen, sei es auch nur aus dem von dem praktischen Palmerston angeführten Grunde: dass der Betroffene auf diese Weise doch nur *eine* Schwiegermutter habe. Die Veilchendame sieht ihrem Vater, dem ermeuchelten Franzosen, auffallend ähnlich — daher das geheimnissvolle Interesse des Marchese, daher auch der von stürmischer Heiterkeit begleitete Aufschrei der Mutter beim Wiedersehen: „Sein Ebenbild!" Entspinnt sich nun eine angenehme Scene zwischen der lüderlichen Mutter und der entehrten Tochter, welche wiederum ein neues Kleid angelegt hat. Das Argument der ersteren: „ich habe Dich ja auch unter meinem Herzen getragen"; bei welchem das ganz und gar nicht tragisch gestimmte Publicum auf's Neue in helles Gelächter ausbricht, entwaffnet die letztere. Die Veilchendame giebt ihren Geliebten preis, der nun die

Halbschwester Natalie mit seiner unendlichen Unbedeutenheit beglückt; man begreift nicht, dass ihr das schwer fallen könne. Gleichwohl bricht sie zusammen. Actschluss.

Fünftes Bild. Eine fürchterlich langweilige Hochzeit mit den albernsten Tischreden. Ein Maler, dessen künstlerische Bedeutung u. A. aus der Bemerkung erhellt, dass er den Leuten, die er male, schmeichle, um „Douceurs" zu erhalten, verheirathet sich mit der Tochter einer Frau, die nur durch beständigen Hinweis auf das Strafgesetz und Drohung mit der Polizei daran verhindert wird, ihr Kind zur Dirne zu machen. Die Veilchendame kommt ohnmächtig auf die Bühne, vermuthlich um die Hochzeitsgäste in eine angenehme Stimmung zu versetzen. Sie hat wieder ein neues Kleid angelegt. Diese entfernen sich denn auch sofort, um ihr die erforderliche Zeit zum Monologe über ihr Unglück zu lassen. Helene verzweifelt sich aus. „Kein Mensch nimmt sich meiner an!" schluchzt sie. „Doch!" ertönt eine Stimme aus dem Hintergrunde. „Ich!" — Es ist die brave Arbeiterfrau mit der Nähmaschine. Umarmung, Zusammenbrechen, Actschluss.

Letztes Bild. Helene, diesmal in einem auf das Ende hinweisenden neuen Kleide, stirbt dreimal. Das erste Mal erwacht sie zu neuem Leben, um ein Veilchenbouquet des ungetreuen Geliebten in Empfang zu nehmen; an den sinnigerweise sehr bescheidenen Dimensionen dieses Sträusschens ersieht man, dass der Absender jetzt nicht mehr sehr splendid ist, jetzt —

„Denn die Schönheit vergeht und die Wangen fallen ein
Und die Ekligkeit kommt hinterdrein"

heisst's ja schon in dem bekannten Liede. Das zweite Mal erwacht die Veilchendame aus ihrem todesartigen

Zustande, um das so beliebte Veilchenlied noch einmal zu singen. Und das dritte Mal erwacht sie gar nicht. Actschluss.

Es ist schwer, die Handlung eines solchen Stückes nachzuerzählen, ohne eine Satire zu schreiben. Tödtung vor Beginn der Handlung, Todtschlag im Vorspiel und Tod zum Schluss, discontirter Treubruch der schlimmsten Art — Treubruch einer Braut — ausserehelichе Geburt, Verlassen des Kindes in hülflosem Zustande, Prostitution, Diebstahl, Unterschlagung, wiederholter Versuch der Kuppelei — alles das und noch manches Andere, und doch keine Wirkung!

Und dieser Dialog! „Arbeit stärkt Körper und Geist", bemerkt sehr richtig eine der geehrten Personen. „In der Zufriedenheit liegt das wahre Glück", ist eine andere geistreiche Sentenz, deren Neuheit uns überrascht. Freilich sagt so ähnlich schon der brave Lehrer Lämpel von Wilhelm Busch:

„Ach, des Lebens höchste Freud'
Ist doch die Zufriedenheit!"

— aber wer könnte denn überhaupt sich noch vermessen, heutzutage einen Gedanken auszusprechen, der nicht schon von einem grossen Denker, wie Lehrer Lämpel, gedacht wäre? Der Scherz ist in der „Veilchendame" durch Sätze wie die folgenden vertreten: „Ist es ehrbar, sich so abzuküssen, dass man es draussen knallen hört?" „Das schöne Kleid! Da kostet das Barometer gewiss anderthalb Thaler." „Sie sind zu gut, Sie sind ein Engel, ach nein! Ihre Güte reicht für zwei Engel aus, und für einen kleinen Cherub obenein!" Ja, wer das nicht witzig findet, dem ist eben nicht zu helfen.

Und diese Technik! Bisher lebten die Dramatiker

in dem Wahne, dass es schwierig und kunstvoll sei, eine klare Exposition zu geben. Herr Dorn belehrt uns eines Bessern. Der Vorhang geht auf. Zwei Personen sind auf der Bühne, und von diesen sagt die eine zur andern: *Du weisst*, dass ich glücklich verheirathet bin, *Du weisst*, dass ich mit Helenen aufgewachsen bin, *Du weisst*, dass diese und jene Verhältnisse mitgewirkt haben, um aus ihr diejenige Person zu machen, welche wir in der nächsten Scene erblicken werden. Da Du das ganz genau weisst, werde ich es Dir noch einmal erzählen." Und nun erfahren wir in wohlgesetzter Rede Alles, was zum Verständnisse des ersten Actes erforderlich ist. Was wollen wir mehr? Im zweiten Acte wird in der ersten Scene dasselbe Kunststück wiederholt. Und so geht es bis zum Schlusse. Es liegt auf der flachen Hand, dass diese Berichte die bedenklichen Schwierigkeiten der dramatischen Exposition ganz ausserordentlich vereinfachen.

Auch die Actschlüsse sind viel weniger precär und bedenklich, als die bisherigen Dramatiker glaubten. Man richte es nur so ein, lehrt uns Herr Dorn, dass eine Person zusammenbricht und der effectvolle Actschluss ist da. — Ebenso sind die übrigen Gesetze der dramatischen Technik über den Aufbau, über die erforderliche Steigerung und den kunstgerechten Ausgang des Dramas Irrungen, sind Ammenmärchen. Goethe's Ausspruch: „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken", war für Herrn Dorn als Dramatiker eine völlige Offenbarung. Und versucht einmal, mit Herrn Dorn von dem schnurrigen Dinge zu sprechen, das ästhetisirende Philister „tragische Schuld" zu nennen pflegen — er wird Euch schön auslachen. Ein Strolch, der seine Geliebte abschüttelt, weil er Geld braucht — das ist das *einzige*

Motiv —, der diese Geliebte dadurch mordet, führt die reiche Braut heim. Wie aber sühnt die Mutter Helenens ihr Verbrechen, einen anständigen Mann, dem sie verlobt war, betrogen, den Tod ihres Liebhabers herbeigeführt, das Leben ihres Bräutigams zerstört, ihr Kind der Schande preisgegeben zu haben? Sie erfreut sich des besten Wohlseins, lebt in der Zufriedenheit einer behaglichen Existenz und hat sonst keine Schmerzen. Eine andere ebenso saubere Mutter, die ihr Kind durchaus verkuppeln will, die mit dankbaren Knixen den infamen Preis, für welchen sie ihre Tochter feil hält, einstreicht, wird die glückliche Schwiegermutter eines Mannes, der nach dem Willen des Verfassers anständig sein sollte. Das Kuppelgeld wird vermuthlich zur Ausstattung der Tugend benutzt, wie ja mit den verfluchten Sparhellern der Prostitution in der That die Ehrbarkeit einer Arbeiterfamilie unterstützt wird.

Alles das lässt man sich ruhig gefallen. Diese Ungeheuerlichkeiten werden memorirt, einstudirt, glänzend ausgestattet und dem Publicum als Kunstgenuss dargeboten. Und da glaubt man ein Uebriges gethan zu haben, wenn man das Drama einfach als „Demimondestück“ der sittsamen Entrüstung aller Wohlgesinnten anheimgibt. Wenn die „Demimondestücke“ nach der „Veilchendame“ geartet wären, dann allerdings hätten sie keine Existenzberechtigung und verdienten vollauf den Zorn und die Verwünschungen, welche sie bisweilen auch von recht unberufener Seite zu erdulden haben.

GEORG HORN.

„Salon und Kloster".

Schauspiel in fünf Aufzügen.

Unter den in Folge der Theaterfreiheit neuerstandenen Theatern der Hauptstadt hat das Belle-Alliance-Theater wohl die meisten und solidesten Erfolge zu verzeichnen. Albert Lindners „Bluthochzeit", v. Schweitzers „Staatsverbrecher" und „Canossa", Pirazzis „Rienzi", Werthers „Pombal" u. s. w. haben — in höherem oder geringerem Grade — auch die Aufmerksamkeit solcher Kreise auf das anspruchslose Theater gelenkt, welche gewöhnlich aus Antipathie gegen den mit Tabaksqualm und Schinkenstullen verbundenen Kunstgenuss den Thalienrestaurants fern bleiben. Auch das Schauspiel „Salon und Kloster" hat einen guten Erfolg errungen; allerdings ohne über das gewöhnliche Stammpublicum des Belle-Alliance-Theaters hinauszugreifen, denn das ganze Stück ist seiner Anlage und seiner Tendenz nach darauf berechnet, auf den genügsamen, leicht empfänglichen kleinen Bürgersmann zu wirken, der sich im Bezirksvereine durch Vorträge gern belehren lässt und an den Vorgängen auf der Bühne reges Interesse nimmt, wenn's den Liberalen wohl ergeht und wenn den Bösen und

Schwarzen eine tüchtige Strafe zu Theil wird. Das geschieht voll und ganz in dem Horn'schen Schauspiele und in dieser Beziehung ist es ein gutes Volksstück, das auf eine freundliche Behandlung umsomehr Anspruch hat, als diese Specialität der dramatischen Dichtung bei uns sehr wenig gepflegt wird.

Bei den Oesterreichern können wir auch heute noch in die Schule gehen, um von ihnen zu lernen, wie man auf anständige Weise die wenig Gebildeten durch das dramatische Wort lachen und weinen macht, wie man in ihnen die Freude am Rechten und den Abscheu gegen das Schlechte erweckt und stärkt. Die Stätte, an welcher der grosse Raimund einst gewirkt, hat die Ueberlieferung des guten Volksstücks weit kräftiger bewahrt als unser Norden. Von der Donau sind uns gerade diejenigen Possen gekommen, bei welchen — wie in „Nr. 28" von Berg, im „Actienbudiker" von Langer (für Berlin von Kalisch bearbeitet) etc. — der wirklich sittliche Kern die Extravaganzen der Situationen und des Dialogs entschuldigen kann. In Anzengruber, dem hochbegabten Verfasser des „Pfarrers von Kirchfeld", des „Meineidbauer" und der „Kreuzelschreiber" besitzt Oesterreich einen Volksdichter von wirklichem Beruf, und die Namen mancher anderen tüchtigen Männer, die für die österreichischen kleinen Bühnen arbeiten, dringen nie bis zu uns herauf, weil die zu locale Färbung ihrer Stücke deren Verbreitung die engen Grenzen ihrer Heimat zieht.

So entsinne ich mich mit wahrhaftem Vergnügen eines wirklich vortrefflichen Volksstücks, das ich während meines letzten Aufenthalts in Wien im Fürst'schen Theater sah, in einer Darstellung, welche geradezu musterhaft genannt werden konnte. Ich zähle den Abend, den ich

in dem kleinen Theater im Prater zubrachte, zu einer meiner liebsten Erinnerungen an Wien. Das Stück — mir sind der Titel und der Name des mir völlig unbekannten Dichters leider nicht mehr gegenwärtig — war technisch ganz vorzüglich gebaut; die Handlung steigerte sich kunstgerecht, die Actschlüsse waren von guter Wirkung, das Auftreten und Abgehen der Personen war immer motivirt — kurzum, eine geschickte, bühnenkundige Hand hatte das Ganze gestaltet. Allerdings war das Stück ziemlich derb zugehauen: „in grober Holzschnittmanier ausgeführt", um eine der zahlreichen stereotypen Redensarten Rudolf Gottschalls zu gebrauchen; die komischen Rollen und der Bösewicht waren sehr übertrieben, die Volkscharaktere dagegen, der fidele Steyerländer und sein Weib, von rührender und frappanter Naturwahrheit. Auch eine Berlinerin war in dem Stücke, die ihr Berlinerthum dadurch bekundete, dass sie beständig „Männeken" sagte; aber der gute österreichische Dichter hatte auf das billige Vergnügen, über die Preussen zu schimpfen, vollständig Verzicht geleistet. Nicht die Spur einer antipathischen Gesinnung gegen den Feind des Jahres 1866 war in dem Stücke wahrzunehmen; die Tendenz desselben war vielmehr: völlige Aussöhnung mit dem nordischen Stammesgenossen, dessen Vorzüge in das hellste Licht gerückt, dessen Fehler mit Nachsicht und Freundlichkeit beurtheilt wurden. Am schärfsten sprach sich diese gute Tendenz in einem Duett aus, welches von diesem Berliner Kammermädchen und ihrem Schatze, einem unverfälschten Wiener, vorgetragen wurde. Jeder rühmte seine Vaterstadt als die beste und schönste, und schliesslich vereinigten sich beide Stimmen in dem vernünftigen Ausspruche, dass Wien und Berlin sich er-

gänzen, dass beide gleich bedeutend seien, und dass jetzt die Zeit gekommen sei, dem albernen Streite über die grössere oder geringere Wichtigkeit der einen oder andern dieser Städte ein Ende zu machen. Und wie klatschte das Publicum, wie jubelte es! Ich habe in keinem preussischen Theater so herzliche und warme Sympathien für Preussen gefunden, wie bei Fürst in dem Wurstelprater.

Der Verfasser, der es sorgsam vermied, vor fremder Leute Thür zu fegen, hielt aber auf Ordnung im eigenen Hause und sagte über Oesterreich und die Oesterreicher seine Meinung in den derbsten Ausdrücken; und auch seine Kritik und Satire fand ein sehr dankbares Publicum. So erscholl stürmische Heiterkeit und Zustimmung bei den folgenden Worten, die ein hochgestellter Beamter an einen jungen Ingenieur richtete: „Sie besitzen Geist, Talent, Rührigkeit und sind Wiener?! — merkwürdig!"

Schon aus diesem Zuge mag man ersehen, dass der Verfasser nicht an dem Uebel krankte, die Fehler seiner Landsleute zu beschönigen; man könnte ihm im Gegentheil mit Recht den Vorwurf machen, dass er vor den liebenswürdigen und schätzenswerthen Eigenschaften derselben bisweilen seine Augen verschlossen habe. Aber das ist jedenfalls ein geringerer Fehler, als der, dessen sich die Dichter der französischen Volksstücke seit Jahrzehnten beständig schuldig machen: die Vorzüge der grossen Nation mit vollen Backen auszuposaunen, den nationalen Dünkel des Chauvin nach Möglichkeit zu festigen, das Dogma von Frankreichs Grösse und Untadelhaftigkeit mit schallenden Worten zu verkünden, den Hass gegen alles Nichtfranzösische zu schüren und das Ausland stets lächerlich und verächtlich erscheinen

zu lassen. Die österreichischen Dichter, die ich eben erwähnte, sind Volkslehrer, die französischen sind Volksbethörer. Und an der grossen Katastrophe, welche das Land jenseits der Mosel vor zwei Jahren heimgesucht hat, haben auch die dramatischen Frevler des „Cirque", die seit Begründung des Kaiserreichs allabendlich ihre Lügen von der napoleonischen Legende und der Unbesiegbarkeit der Grossen Nation mit obrigkeitlicher Genehmigung in die Massen schleuderten, ihren Antheil.

Ich habe mich weit von meinem Thema entfernt und kehre ohne Weiteres von dem Excurse über das gute österreichische und schlechte französische Volkstheater zu dem unsrigen im deutschen Norden zurück, das sich noch im ersten Stadium seiner Entwicklung befindet. Gerade deshalb ist es anerkennenswerth, wenn ein Schriftsteller, der der Bühne schon manche hübsche Arbeit gegeben hat, sich der dankbaren Aufgabe unterzieht, von den Brettern zur grossen Masse der weniger Gebildeten, über Dinge, die ein allgemeines Interesse haben, richtig und sittlich zu sprechen. Georg Horn scheint durch den entschiedenen Misserfolg, den er vor Jahren im Schauspielhause erlitten hat, die dramatische Thätigkeit während langer Zeit gründlich verleidet worden zu sein; möglich, dass ihm sein jetziger Erfolg die Freude am Schaffen für die Bühne wiedergiebt; drum wollen wir ihm die Rückkehr zu den Brettern nicht erschweren.

Die Handlung seines Schauspiels „Salon und Kloster" spielt, wie man schon aus dem Titel ersieht, in der Gegenwart; der Kampf zwischen Staat und Kirche, welcher jetzt alle Gemüther bewegt, bildet den Hintergrund. Die Kirche kommt dabei natürlich nicht gut

weg. Sie ist vertreten durch die Oberin eines geistlichen Erziehungsinstitutes, Schwester Ignatia geheissen, durch einen schurkischen Messner, den Theaterbösewicht „in grober Holzschnittmanier“ und einen ultramontanen Bauern, den Dorfrichter Stettner. Dieser Sippe gegenüber steht der praktische Arzt Dr. Steuber, der Repräsentant der modernen Aufklärung. Die Geschichte ist sehr einfach: Dr. Steuber, der in seiner tollen Jugend mit der Schwester Ignatia, da diese noch als Gräfin Leonie der sündigen Welt angehörte, äusserst vertraute Beziehungen gepflogen hatte, ist ein vorzüglicher Mann geworden, hülfreich und gut, hat sich im Dorfe niedergelassen und in die hübsche und brave Apollonia, des ultramontanen Dorfrichters Tochter, verliebt. Apollonia erwidert des Doctors Gefühle; und alles würde gut verlaufen, wenn der glaubensstarre Vater nicht wäre. Dieser mag aber von dem gelehrten Fortschrittsmanne nichts wissen; und seine Antipathie schlägt zu völligem Hass um, als er bei der Dorfrichterwahl unterliegt, und Dr. Steuber sein Amtsnachfolger wird. Schwester Ignatia intriguirt ihrerseits gegen die Verbindung; sie hasst den, den sie früher geliebt hatte, und die reiche Apollonia würde eine sehr nützliche Acquisition für das Kloster sein. Sie weiss das Herz des armen Mädchens so geschickt zu bethören, dass diese in der That den Entschluss fasst, ihr junges Leben im Kloster zu vergraben. Zur rechten Zeit kommt der Doctor, dessen Haus der Messner nebenbei in Brand gesteckt hat, aus der Residenz zurück, macht die Anschläge der Bösen zu Schanden, gewinnt den Vater und führt die Tochter heim. Der Messner wird dem Zuchthause überliefert, und Schwester Ignatia des Landes verwiesen, kraft des neuen Reichsgesetzes,

als dessen Vollstrecker der Dorfrichter Dr. Steuber erscheint.

Die Handlung ist, wie man sieht, nicht sehr überraschend, aber sie ist gemeinverständlich und recht geschickt dramatisch zugerichtet. Der Schluss des vierten Actes — das Haus des Doctors, das der Messner angesteckt hat, lodert im Hintergrunde in hellen Flammen auf, während vorn eine Procession vor dem Muttergottesbilde niederkniet und fromme Weisen singt, ohne dass nur Einer daran dächte, sich in seiner Andacht stören zu lassen, um das Hab und Gut des Nächsten zu retten — ist sogar von grosser theatralischer Wirkung. Um dieses Actschlusses willen soll dem Verfasser manches verziehen sein.

Aus dem Dialoge müssten einige allzu gesunde Derbheiten, einige Trivialitäten und einige Unverständlichkeiten beseitigt werden. Zu den Trivialitäten gehört das unvermeidliche: „O, meine Ahnung!", gehört ferner der Weisheitsspruch: „Es giebt kein grösseres Leid, als das zweier Herzen, die gern zusammen wollen und nicht können" und Aehnliches. Nicht sehr hübsch finde ich die Redeweise der wackern Frau Ehrenwein, die sich mit Vorliebe in Bildern ausdrückt; „möchte man nicht eine Bombe sein", sagt die Gute, „dass man gleich losplatzen könnte!" „Der Kuss hat mir noch besser geschmeckt, als der Kaffee", bemerkt sie bei einer andern passenden Gelegenheit.

Ueber einen Sinnspruch bin ich in tiefe Nachdenklichkeit verfallen: „Ein Weib ohne Mann ist wie eine Uhr ohne Zifferblatt". — Je mehr ich über diesen Vergleich sinne, desto weniger begreife ich ihn. Weib = Uhr; Mann = Zifferblatt? Wunderbar, unergründlich

tief. Weshalb nicht: wie ein Hut ohne Krempe, wie eine Rose ohne Dornen, wie irgend Etwas ohne irgend etwas Anderes? Ein recht wohlfeiles Extempore, das jedenfalls nicht auf die Rechnung des Dichters zu setzen ist: „Sie sind ein gescheidter Mann, Herr Doctor, Sie könnten Schulmeister, Minister, ja sogar Lasker werden!“ wurde mit Jubel aufgenommen. Man ist in jenen Volkstheatern auch für die bescheidenste Gabe noch dankbar.

Das Stück spielt auf dem Dorfe und deshalb ist auch die ländliche Sprache bisweilen vom Dichter markirt worden. Das geschieht auf der Bühne gewöhnlich dadurch, dass man die Diminutive durch „le“ bildet, „Herr Vatter“, „Frau Bas“, „Büble“ und „schau, schau!“ sagen lässt. Mich macht's allemal nervös, und ich fühle ein Kribbeln in allen Fingerspitzen, wenn ich dies erschreckliche: „schau, schau, Büble!“ hören muss. In welchem deutschen Dorfe sagt denn eigentlich „der Herr Vatter“ zu seinem Jungen: „schau, schau, Büble“? Ich vermuthe: da, wo die Weiber ohne Männer den Uhren ohne Zifferblätter gleichen.

RUDOLF KNEISEL.

„Der liebe Onkel".

Schwank in vier Aufzügen.

Rudolf Kneisel hat schon durch seine früheren Arbeiten („Die Töchter Belials", „Lieder des Musikanten" etc.) Beweise einer nicht gewöhnlichen Befähigung zur Bühnendichtung gegeben. „Der liebe Onkel" ist aber bei weitem sein bestes Stück; es ist in seiner Weise geradezu untadelhaft, ein Situationslustspiel voll übersprudelnden Humors, in welchem eine lustige Scene durch die andere abgelöst wird, vorzüglich im Aufbau, immer ausgelassener und flotter, mit einem Worte: ein vollkommen gelungener Schwank, der sich den guten Stücken der Kotzebue, Benedix und Moser an die Seite stellen lässt.

Es wäre eine ganz vergebliche Mühe, das Stück zu erzählen; es zeigt, wie ein bekanntes Benedix'sches Lustspiel, die in ihrer Entsetzlichkeit urkomischen Folgen einer Lüge. Und diese Lüge — darauf muss sich unser Bericht beschränken — ist unter folgender Bewandtniss in die Welt gesetzt worden.

August Hellborg, ein lieber und streng sittlicher Landpfarrer nahe Berlin, hat sich etwa ein halbes Jahr

vor Beginn der Handlung nach der Residenz begeben, um sich dort persönlich für Erhöhung seines spärlichen Pfarrergehalts zu verwenden. Am Abend vor seiner Abreise verirrt er sich in der grossen, ihm fremden Stadt; und rathlos bleibt er an einer Strassenecke stehen, um sich zu orientiren. Da fühlt er eine weiche Hand, die sich vertrauensvoll auf seine Schultern legt. Er wendet sich um und sieht nun eine junge Dame, die ihm mit leiser Stimme die Worte zuflüstert: „Retten Sie mich!“ Er wirft einen Blick innigen Mitleids auf die zitternde Maid; diese fasst Muth, legt ihren Arm in den seinigen und führt ihn einige Schritte weiter. Ohne zu wissen, was geschehen mag, folgt er ihr. An ihrem Arme tritt er in den prächtig erleuchteten Thorweg eines grossen Hauses ein und steigt mit ihr, die in den Localitäten Bescheid zu wissen scheint, die Treppe herauf. Dort steht ein Kellner. „Schliessen Sie uns Nr. 6 auf!“ sagt die Dame. Der Pfarrer und die Verfolgte treten in ein elegant möblirtes Boudoir. Endlich kommt der brave Mann dazu, sich zu sammeln.

„Womit kann ich Ihnen dienen?“ fragt er.

„Ich habe furchtbaren Hunger!“ antwortet sie.

Und die Aermste zieht den Klingelzug, und der Kellner kommt, und sie bestellt ein Dutzend Austern und eine Flasche Sect. Jetzt kann der Pfarrer seine Schutzbefohlene genau mustern. Sie war von seltener Schönheit, ihre Gesichtsfarbe blendend weiss wie Alabaster, und ihre Wangen waren mit einem wundersamen Roth bedeckt. Die Lockenpracht entwickelte sich auf ihrem Kopfe von einer Fülle, dass man gar nicht begreifen konnte, wie auf einem menschlichen Schädel so viel Haare Platz fänden. Ihre Kleidung verrieth einstige

Grösse, denn die Stoffe waren kostbar, verrieth aber auch gegenwärtige Misere, denn namentlich oben zeigte sich ein auffälliger Mangel.

„Was fehlt Ihnen, mein Fräulein?“ fragt Hellborg theilnahmvoll.

„Ach“, seufzt die Unbekannte, „ich habe meinen Onkel verloren . . .“ und während sie ihre Augen mit einem merkwürdigen Ausdrucke auf ihn richtet und mit lieblichem Vertrauen ihre Hand auf die seinige legt, setzt sie schelmisch hinzu: „wollen Sie mein Onkel sein?“

Da wird die Thür gewaltsam aufgestossen, eine Schaar böswilliger Menschen dringt in das Gemach, entsetzt springt der Pfarrer auf, seine Gefährtin läuft mit einem Schrei davon, und als der Pfarrer die Augen aufschlägt, sieht er — den Consistorialrath Zornebock, seinen hohen Vorgesetzten, der bei der Gehaltszulage das entscheidende Wort zu sprechen hat, und hinter diesem arge Gesellen, die jeder Schandthat fähig zu sein scheinen. Der Pfarrer flieht. „Nassauer!“ ruft man hinter ihm her . . . Auf der Strasse sucht er sich zu sammeln, das Abenteuer hat ihn ganz bestürzt gemacht — da steht der Consistorialrath Zornebeck mit grimmem Blicke vor ihm:

„Wer war die Dame, und wie kommen Sie überhaupt in dies Local?“ schnaubt er.

Der arme Pfarrer weiss in der Verwirrung nicht, was er sagen soll. Und da die Wahrheit unglaublich klingen würde, so stottert er in seiner Seelenangst die Lüge hervor: „Es war meine Frau — wir hatten den Zug versäumt und sind hier eingetreten, um etwas Abendessen einzunehmen.“

Dabei beruhigt sich der Consistorialrath einstweilen, unter dem Vorbehalte, die Sache später genau festzustellen.

Die Verwicklungen, welche sich aus dieser unheilvollen Lüge ergeben, füllen die vier Acte des Kneiselschen Schwanks, und sie füllen sie in der That. Wenn man glaubt, nun sei die Verlegenheit des armen Pfarrers vollständig ausgebeutet und das Stück müsse jetzt langweilig werden, dann fängt der eigentliche Spass erst an, und bis zur letzten Scene steigert sich der tolle Humor der Situationen. Man lacht vom Anfange bis zum Schlusse — und ein lachender Richter verurtheilt nie.

Die Handlung selbst lässt sich, wie ich schon sagte, nicht erzählen, kaum andeuten. Man muss das Stück sehen, um zu begreifen, dass der Küster, den der Pfarrer zu seinem Vertrauten gemacht, des Pastors Frau als des Pfarrers Schwester und eine entfernte Verwandte des Hauses, Namens Aennchen, als des Pfarrers Frau dem Consistorialrath vorstellt, dass der Consistorialrath der Frau Pfarrerin, die er für ledig hält, einen Liebesantrag macht, dass der Pfarrer in den Verdacht kommt, mit Aennchen heimlich in Berlin gewesen zu sein und ein unerlaubt intimes Verhältniss mit ihr zu unterhalten, dass ferner alle Symptome darauf schliessen lassen, der Pfarrer sei in Berlin mit der Tochter des Küsters nochmals verheirathet und habe in dieser Ehe sieben Kinder gezeugt, er sei also ein schwarzer Bigamist, dass ausserdem die Kunde, der Küster habe Hand an sich gelegt, das Haus in Schrecken versetzt, dass — dass — es ist wirklich nicht durchzukommen. Die heillose Verwirrung wird durch das Auftreten der geheimnissvollen Fremden, die an jenem Unglücksabende des Pfarrers Schutz an-

gefleht hatte, geklärt. Sie bestätigt die volle Unschuld des Geplagten, und sie entwaffnet den Consistorialrath Zornebock, der die Denunciation wider Hellborg schon aufgesetzt hatte, denn in ihm erkennt sie — den verlorenen „Onkel", und er in ihr die liebe Nichte. Hellborg wird die kleine Unwahrheit verziehen, und er bekommt seine Gehaltszulage, die man ihm um so mehr gönnt, als er die nicht geregelte Rechnung jenes Abends heute an vier Personen hat zahlen müssen.

Das Stück errang einen grossen Erfolg der Heiterkeit, den es doppelt verdiente, durch seine Eigenschaften und durch das ganz vorzügliche Spiel. Wenn man das Stück streng beurtheilt, so lässt sich ohne Zweifel mancherlei daran aussetzen; ich könnte die Bemerkungen, zu denen mich die Moser'schen Lustspiele veranlassten, bezüglich des Genres wiederholen. Aber jedes Genre, mit alleinigem Ausschlusse des langweiligen, hat eben seine Berechtigung, und wir wollen uns der lustigen Situationshetzkomödie ohne Hintergedanken erfreuen. Müssen wir dabei auch auf die hohen Genüsse der reinen und edlen Kunst verzichten, werden wir dadurch auch nicht besser — was schadet's?

„Lose, fassliche Geberden
Können mich verführen;
Lieber will ich schlechter werden,
Als mich ennuyiren,"

sagt Goethe, und der verstand doch auch etwas davon.

ADOLF L'ARRONGE.

I.

„Mein Leopold!"

Original-Volksstück in fünf Aufzügen.

Am Wallnertheater befinden sich Director und Dichter in einer gleich precären Lage. Am besten kommen noch die Schauspieler weg. Wenngleich von allen weisen Leuten, die da wissen, dass es ungleich schwieriger und bedeutender ist, einen Helden unserer Classiker mittelmässig darzustellen, als aus einem gebildeten Hausknechte einen lebenswahren und im besten Sinne erheiternden Typus zu gestalten, den Mitgliedern des Wallnertheaters die eigenthümliche künstlerische Kraft nicht zugestanden werden mag, so lässt man sich doch willig dazu herab, diese Schauspieler durch die Prädicate „putzig", „drollig", im Steigerungsfalle sogar „urkomisch" zu ehren und ihnen solchergestalt seine huldvolle Wohlgeneigtheit zu bekunden.

Aber der Director! Ob er nun eine Posse giebt oder nicht, er ist gleich übel daran.

Im ersteren Falle wird ihm auseinandergesetzt, dass es nun endlich an der Zeit sei, den Thespiskarren von

dem ausgefahrenen Wege wegzuschaffen und mit dem alten Schlendrian zu brechen. „*Qui nous délivrera des Grecs et des Romains?*“ war ein unausbleiblich wiederkehrendes Citat in allen französischen Kritiken zur Zeit, als Ponsard und Augier die antike Tragödie und Komödie auf der französischen Bühne wieder heimisch zu machen suchten. Ebenso stereotyp ist der Ausruf unserer Recensenten: „Wer wird uns endlich von der Berliner Posse befreien!“ Und um die ästhetische Entrüstung zu veranschaulichen, bedient man sich der kräftigsten und neuesten Bilder, ersehnt sich einen Herkules, der den Augiasstall des höheren Blödsinns reinige, spricht von der verderblichen Wirkung dieser alles bewitzelnden und nichts respectirenden Machwerke, die sich wie ein Mehlthau auf die jungfräulichen Keime unserer zartesten Empfindungen legen u. s. w. Dann kommt noch die Geschichte von der Bühne als Bildungsanstalt mit einem kundigen Hinweis auf den Schiller'schen Aufsatz über „die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“, welchen derjenige, der auf diesen Aufsatz verweist, gewöhnlich ebenso wenig gelesen hat wie den ebenfalls mit Vorliebe citirten „Umgang mit Menschen“ von Knigge. Und dann ist man fertig und der Mühe enthoben, sich um die Sache selbst zu kümmern.

Der Director nimmt sich diese wohlgemeinten Mahnungen zu Herzen, und er versucht es mit einem dramatischen Werke, welches einer der als höher betrachteten Richtungen angehört. Das Stück wird sorgsam einstudirt; es wird eine Vorstellung erzielt, welche in gleichem Maſse die Anerkennung des Publicums wie der Kritik sich erwirbt; er hat also glänzend gesiegt. Im Gegentheile. Er hat eine völlige Niederlage erlitten.

„Was, um alles in der Welt," heisst es da von allen Seiten, „kann die Direction des Wallnertheaters zu der unglücklichen Idee veranlasst haben, dem Kgl. Schauspielhause und denjenigen Privatinstituten, welche sich die Pflege des ernsteren Schauspiels bereits angelegen sein lassen, Concurrenz machen zu wollen! Auch der höhere Blödsinn hat seine Berechtigung, und ein herzliches Lachen ist ein Bedürfniss für das Volk. Das Leben ist an und für sich freudlos und trübe genug — sollen wir auch in denjenigen Räumen, in die wir uns nach des Tages Last flüchteten, um uns der vollen Heiterkeit hingeben zu können, von „der Menschheit ganzem Jammer" uns anfassen lassen? Wir haben ein Anrecht auf die Posse und wollen die vielverleumdete nicht missen. Wir wollen sie in Ehren halten als das wahre und natürliche Product unsrer heimischen Cultur. Das Wallnertheater ist vor allem zur Pflege dieser eigenartigen Culturpflanze berufen; die Direction verkennt ihre Aufgabe, wenn sie die Berliner Posse unterschätzt; sie begeht einen argen Fehler und schädigt sich empfindlich, wenn sie die ausgezeichneten Darsteller in ihrem eigentlichen Elemente lahm legt und ihnen Lasten aufbürdet, unter welchen diese erliegen müssen".

Der Director gedenkt der Fabel vom Müller, dessen Sohn und Esel, und versucht es mit einer Mischart, mit einem dichterisch gut gemeinten und ernsthaft ausgeführten Stücke, das die wesentlichen Bestandtheile einer Posse in sich aufnimmt. Nun ergeht es ihm aber erst recht schlecht: „Wir protestiren im Namen der ewigen Gesetze des Wahren und Schönen gegen diese widersinnige Vermengung der heterogensten Dinge, gegen diese unwürdige heterogene Hineinziehung des Lächer-

lichen in das Erhabne!“ etc. etc. Da seufzt der Director:

— — „Est bien fou du cerveau
Qui prétend contenter tout le monde et son père,“

und bei der Auswahl der nächsten Novität befragt er weder die moralische Mission der Schaubühne, noch ihren Beruf als culturhistorische Pflanzstätte, noch die ewigen Gesetze des Wahren und Schönen, sondern ganz allein die Cassenrapporte um Rath, die weniger emphatisch, aber viel deutlicher sprechen.

Ein ähnliches Schicksal ist dem Dichter, der für das Wallnertheater schreibt, beschieden. Man erwartet von ihm Kalauer und empfindet es als eine schmerzliche Enttäuschung, wenn er sein Publicum in dieser Beziehung darben lässt. Macht er aber Kalauer, so fühlt sich der gebildete Zuschauer zu dem neuesten Aufschrei des ästhetischen Schmerzes, zu dem wohlfeilen „Auh!“ gedrungen, — zu jener bereiten und lakonischen Kritik, welche das unbequeme Anführen von Gründen für empfundenes Missfallen in glücklicher Weise beseitigt hat. Man erwartet ferner von dem Possendichter Couplets; schreibt er sie, so wird eventuell zugegeben, dass sie ganz lustig und witzig sind; aber, fügt man hinzu, wäre es nicht gut, wenn dieser Zopf endlich abgeschnitten würde. Dieser Singsang passt doch gar nicht in den Rahmen, er zerreisst die Situation und stört die Gesammtentwicklung. Die Handlung muss natürlich sittlich sein. Erfüllt sie dieses Erforderniss, so sagt man: „Deswegen gehen wir doch nicht zu Wallner!“ Lästerliche Leute sprechen dann gar noch von Paulus Cassel.

Kurzum, der arme Teufel, der sich auf ein fremdes Grundstück verirrt hatte, und dem dort plötzlich die

Warnungstafel entgegenragte: „Hier liegen Selbstschüsse", der entkommen wollte und den die Furcht vor einem unerwünschten Selbstmorde am Flecke bannte, — dieser Beklagenswerthe befindet sich kaum in einer übleren Laune als unser unglücklicher Dichter, der Couplets und Kalauer machen und gleichzeitig unterlassen soll.

Und erringt er schliesslich einen Erfolg — was dann? Er bezieht Tantièmen, reichlich, das ist wahr. Aber ich meine, man denkt zu gering von unsern Schriftstellern, wenn man annimmt, dass sie sich mit diesem Lohne allein zufrieden geben. Jedermann fühlt ja instinctiv heraus, dass in dem Ausdrucke „ein gutes Geschäft", wenn er auf ein geistiges Product angewandt wird, nichts besonders Schmeichelhaftes, sondern eher etwas Verletzendes liegt. Auf die Anerkennung seiner geistigen Arbeit muss aber der Possendichter von vornherein verzichten. Das Zugeständniss einer „geschickten Mache" ist so ziemlich das Höchste, zu welchem die kritische Begeisterung ihm gegenüber sich zu erheben vermag. Die Kritik erster Classe beschäftigt sich überhaupt nicht mit diesen Leuten und überlässt dies geringe Geschäft uns Geringen.

Man kann dessen doch noch froh werden, wenn man, wie bei diesem Stück, einen vollen und durchschlagenden Erfolg zu verzeichnen hat. Nach der einfachen und rückhaltlosen Constatirung dieser angenehmen Thatsache wird der Verfasser ganz gewiss nichts dagegen haben, wenn ich nun von dem Rechte der Kritik Gebrauch mache; und mit dem Zettel will ich gleich anfangen.

Es heisst da: „Mein Leopold! *Original*-Volksstück". Ist es nicht schmerzlich, dass dieser den Wein-

karten und Preiscouranten entlehnte Ausdruck auch in die Bühnensprache übergegangen ist, dass man gleichsam zur Empfehlung eines Bühnenstücks das „Originale" besonders betont, wie die Originalfüllung beim Bordeaux und die Originalverpackung bei den Erzeugnissen von Johann Maria Farina? Ich weiss wohl, dass von den grossen Bühnenhandelsleuten die Sprache des kaufmännischen Verkehrs gebraucht wird — ich selbst habe den Brief eines Theateragenten an einen Director gelesen, in welchem der Erstere dem Letzteren „zwei vorzügliche Soubretten, die er augenblicklich auf Lager habe, zur gef. Abnahme" empfahl — aber die Bühnenschriftsteller sollten doch diese geschmackvollen Scherze nicht mitmachen. Ebenso wenig wie es für einen anständigen Menschen der Versicherung bedarf, dass er die Uhren in den Taschen seiner Nachbarn unbehelligt lässt und das Silberzeug seiner freundlichen Wirthe respectirt, ebenso wenig sollte die Angabe erforderlich sein, dass ein Stück, unter welches ein Schriftsteller seinen Namen setzt, nicht das Product des Raubes ist. Es fehlte nur noch, dass der Verfasser eines „Original"-Werkes seinem Namen die ausdrückliche Betonung der Unbescholtenheit hinzufügte. Aber, wie es scheint, ist die ausdrückliche Hervorhebung des „Originalen" doch nicht ganz überflüssig. Denn in Wahrheit wird gerade auf den seichteren Gewässern der Posse die Piraterie am schnödesten und kecksten betrieben. Wie viel Pariser und Wiener Stücke hat man uns in Berliner Zubereitung als Erzeugnisse der Heimat angesonnen, wie oft hat die Berliner Flagge fremdes Gut gedeckt! Aber gleichviel. Für einen Schriftsteller, der sich respectirt, sollte die Unterlassung der Angabe, dass sein Stück aus einem fremden Stoffe ge-

arbeitet ist, die Thatsache, dass er es selbst erdacht und geschrieben hat, stillschweigend bekräftigen; und es sollte der marktschreierischen Betonung, dass er das Regelrechte gethan hat, nicht erst bedürfen.

Vielleicht hat aber hier das „Original-" einen tieferen Sinn; vielleicht soll es heissen, dass der Verfasser von „Mein Leopold" jede Reminiscenz ängstlich gebannt und ausschliesslich das geboten hat, was auf eigenstem Boden gewachsen ist. Dann ist die Bezeichnung nicht zutreffend, wie dem Leser sofort klar werden wird, wenn ich ihm die Geschichte hier kurz erzähle.

Der Schuhmachermeister Gottlieb Weigelt hat sich durch seiner Hände Arbeit ein hübsches Vermögen erworben. Er hat zwei Kinder, eine Tochter, Clara geheissen, aus der er sich nicht viel macht, und einen Sohn, Leopold, den er vergöttert.

„Meine einzige Passion
Ist mein Sohn, ist mein Sohn!"

versichert er zu wiederholten Malen. Zwischen dem reichen Schuster und seiner Tochter kommt es bald zum völligen Zerwürfnisse. Clara liebt den Werkführer im Weigelt'schen Geschäfte, Rudolf Starke, und wird von diesem geliebt. Aber Weigelt versagt seine Zustimmung zur Vermählung seines Kindes mit einem ganz gewöhnlichen Schuster. Auf den Knieen beschwört Clara ihren Vater, sein Wort zurückzunehmen. Er bleibt unerbittlich. Da überfällt den Bräutigam Rudolf Starke wilder Zorn, und er schwört, er werde dem hartherzigen Vater nicht eher vergeben, bis auch dieser das Knie beugen und fussfällig vor ihm, dem Bräutigam, liegen werde, wie Clara in diesem Augenblicke vor ihrem Vater. Er verlässt mit seiner Braut das Haus. — Weigelt hat gar

nichts dagegen einzuwenden, denn nun kann er ganz seinem Leopold leben. Leopold verübt natürlich nichts als dumme und schlechte Streiche, flüchtet schliesslich nach Amerika und lässt seinen verarmten alten Vater im Elend daheim. Im letzten Acte finden wir Weigelt als Flickschuster in einem Dachstübchen.

Starke ist indessen ein wohlhabender Mann geworden und lebt mit seiner Frau, die ihm zwei Jungen geschenkt hat, von welchen der Stammhalter nach dem Grossvater natürlich Gottlieb heisst, im glücklichsten Einverständnisse. Die Versöhnung wird dadurch herbeigeführt, dass der Alte seinem Schwiegersohne ein paar Stiefel anmisst, bei welchem Anlass er das Knie beugt; dadurch erfüllt sich der Schwur auf die harmloseste Weise. Weigelt zieht zu seinen reichen Kindern, und die tröstliche Kunde, dass sein Sohn in der harten Schule des Lebens sich gebessert habe und in Amerika ein anständiger Mensch geworden sei, wirft auf die letzten Jahre seines Lebens hellen, warmen Sonnenschein.

So ganz und gar „original" will mir diese Geschichte nicht vorkommen. Dem Hauptmotive, dem Schwure des Erzürnten, dass er dem, der seinen Zorn erregt, nur unter einer unmöglich erscheinenden Bedingung vergeben werde, und der listigen und nicht demüthigenden Erfüllung dieser Bedingung — diesem Motive bin ich schon irgendwo begegnet. Ich kann in diesem Augenblicke nicht genau sagen, wo? — aber ich kenne das Gesicht. Kommt nicht etwas Derartiges in einem Lustspiele von Fr. Kaiser vor? Auf alle Fälle wären die Weiber von Weinsberg da, um als Zeuginnen gegen das Originale auftreten zu können.

Das starre Festhalten an dem einmal Gelobten ge-

mahnt stark an Charlotte Birch-Pfeiffers: „Der Leiermann und sein Pflegekind“ und an vieles andere, u. a. auch an „Deborah“, woran auch die rührende und versöhnliche Wirkung, welche der Name eines Kindes auf das Gemüth eines Grollenden ausübt, erinnert. Ob das Kind Deborah oder Gottlieb heisst, thut nichts zur Sache.

Die Verarmung eines guten Alten durch einen leichtsinnigen Sohn dürfte auch nicht den originalsten Motiven der neueren Zeit beizuzählen sein. Ebenso sind die Mittel, um das Publicum zu rühren, die Familienscenen mit der Einführung kluger Kinder, schon manchmal mit gutem Glücke angewandt worden, namentlich von der hochbegabten Charlotte Birch-Pfeiffer, von weleher Ad. L'Arronge mit Recht viel gelernt hat. „Original“ in dem weitesten Sinne des Wortes ist also „Mein Leopold!“ nicht. Aus alten Bausteinen hat L'Arronge aber mit grossem Talente ein neues, und immerhin recht solides Gebäude aufgerichtet.

Gerade in diesem Stücke wirkt das Couplet, das sich bisweilen in gut durchgeführte, dramatisch wirksame Scenen eindrängt, mitunter recht störend. Die absichtlichen Uebergänge zum Gesange machen sogar einen ganz unangenehmen Eindruck. „Geh du voran,“ sagt Frl. Wegner, „ich bleibe noch ein bischen“ — natürlich um ein Couplet zu singen, ergänzt der Scharfsinn des Publicums. „Lies den Brief im Nebenzimmer“, sagt Formes, ich will hier auf dich warten“ — natürlich um ein Couplet zu singen, sagt wieder das kluge Publicum, und es täuscht sich nicht. Aber ich gebe zu, Couplets müssen sein, und ich will nicht in den vorher gerügten Fehler der wohlfeilsten Kritik verfallen.

Aber auf Eines sollte L'Arronge verzichten: auf die

Verwerthung der allerbekanntesten Scherze. Die in unvordenklichen Zeiten von der „Tribüne“ mitgetheilte Antwort des Droschkenkutschers auf den Wunsch eines Fahrgastes: „ich möchte nach der Müllerstrasse“ — „ick nich!“; die Kindergeschichte: „Ei, Mutter, für wen ist denn das grosse Stück Kuchen?“ „Für dich, mein Söhnchen!“ „Ach, das Häppchen!“ und ähnliche Scherze, welche die Jugendtage unserer Altvordern erheitert haben mögen, könnten trotz ihrer Dauerhaftigkeit füglich beiseite gelassen werden.

Aber trotz alledem hat das Stück seinen ungetheilten Erfolg verdient, denn es ist unterhaltend, kann durch einige beherzte Striche recht spannend werden, es hat eine gesunde Tendenz und strebt mit Glück eine höhere Richtung in der Possenliteratur an. L'Arronge hat eine einheitliche Handlung — im Gegensatz zu den jede Handlung auflösenden „Tableaux“ durchgeführt; er hat den Schauspielern dankbare Aufgaben zugewiesen; es ist eine mit Anerkennung zu begrüssende Umkehr von der einfach durch ihren Blödsinn unterhaltenden Posse zur wirklichen Posse, dem Volksstück. Posse und Volksstück sollten sich von rechtswegen decken. L'Arronge hätte daher ruhig die Bezeichnung „Posse“ auf dem Zettel beibehalten sollen, gerade um dieser Bezeichnung das Geringschätzige, welches ihr neuerdings durch die Gleichstellung von Posse und Blödsinn anhaftet, zu nehmen.

II.

„Alltagsleben".

Volksstück mit Gesang in drei Aufzügen.

Der grosse Erfolg, welchen Adolf L'Arronge mit dem Volksstücke „Mein Leopold" errungen hat, hat wohl hauptsächlich den Misserfolg der Fortsetzung „Alltagsleben" — „des Werkes zweiter Theil" — verschuldet. Das Publicum hatte bei der ersten Aufführung des „Alltagsleben" seine Erwartungen zu hoch gespannt, und der Verfasser hatte den Irrthum begangen, aus der Thatsache seines letzten bedeutenden Erfolges einen ästhetischen Grundsatz herzuleiten, und sich die falsche Ansicht gebildet, dass, weil „Mein Leopold" gefallen hatte, ein nach demselben Recepte componirtes neues Volksstück auch gefallen müsse. Beide Theile, Zuschauer wie Verfasser, sind enttäuscht worden. Ich habe mich bei der Besprechung von „Mein Leopold" im Lobe so maſsvoll gehalten, dass ich das Recht beanspruchen darf, auch den Tadel über „Alltagsleben" zu mässigen. Nach meiner Ansicht ist dem Stücke zu übel mitgespielt worden; und wenn es auch viele unleugbare Schwächen besitzt, unter diesen die lebensgefährliche: nicht genügend unterhaltend zu sein, so besitzt es auf der andern Seite doch einige reelle Vorzüge und vortreffliche Eigenschaften, welche das Publicum zu einer etwas respectvolleren Behandlung hätten veranlassen sollen; umsomehr, als es sich um einen Autor handelt, dem es für manche anregende und erfreuliche Stunde zu danken hat.

Die Erkenntniss, zu welcher Adolf L'Arronge durch die warme Aufnahme seines „Leopold" gelangt ist: dass

die Berliner Localposse die allseitig als nothwendig erachtete Auffrischung und Neubelebung sowohl aus einem festeren dramatischen Gefüge und einer logischeren Durchführung der Hauptcharaktere, als es bisher in den Possen der Fall war, wie auch aus der Wahl kräftigerer, allgemein verständlicher Motive namentlich des Volks- und Familienlebens schöpfen könne — diese Erkenntniss ist an und für sich ganz richtig. Die Posse hatte sich in den letzten Jahren mit dem Ausstattungsstücke nahezu verschwistert und war wie dieses in die allerbedenklichste Compositionslosigkeit ausgeartet. Von einer fest geschlossenen und durchgeführten Handlung war nicht mehr die Rede. Verschiedene mehr oder minder belustigende Tableaux, die im günstigsten Falle in einem sehr losen Zusammenhange standen, gewöhnlich aber des Zusammenhangs gänzlich entbehrten, wurden planlos nebeneinander geworfen und unter demselben Titel zu einem sogenannten Stücke vereinigt. Waren diese Stückchen im Stücke an sich belustigend, erhielten sie durch Gesangseinlagen einen pikanten Reiz, und kam vollends noch eine komische oder prächtige Ausstattung dazu, so war das Publicum nachsichtig genug, von allen Anforderungen, die es sonst an ein Theaterstück stellt, abzusehen. Einige dieser Tableauxanhäufungen, die unter dem Titel einer Posse vor die Zuschauer traten, errangen, dank diesen lustigen Einzelnheiten und unbeschadet der betrübenden Gesammtheit, bisweilen einen vollständigen Erfolg.

Aber es war natürlich, dass man dieses Treibens mit der Zeit müde wurde; und es trat eine Periode ein, in welcher über eine jede nach diesem Systeme der Planlosigkeit zusammengeflickte Posse unbarmherzig der Stab gebrochen wurde. Die Autoren, welche für das Wallner-

Theater und andere Bühnen derselben Tendenz arbeiteten, sannen daher auf etwas Neues. Und wie in allem Uebrigen, so fanden sie auch hier in den Possen von D. Kalisch den Hinweis auf das, was dem Geschmacke des Publicums wohl am meisten zusagen möchte. Sie mochten sich des mir persönlich überaus unangenehmen „sentimentalen Couplets" erinnern, das Kalisch in jeder seiner Possen für Reusche zu schreiben pflegte, und der zündenden Wirkung, welche dasselbe regelmässig gerade durch den Contrast hervorrief. Inmitten der ausgelassensten und tollsten Spässe eine rührende Berufung an die Barmherzigkeit, die Nächstenliebe, die Toleranz — es wirkte stets, wenn Kalisch das Couplet gedichtet hatte und Reusche es vortrug, fast immer entscheidend für eine ganze Scene, oft für einen ganzen Act.

In dieser Vermischung des Rührenden mit dem Lächerlichen, des Sentimentalen mit dem Burlesken ersahen die Jüngeren das lange vergeblich gesuchte Mittel die gealterte Posse zu verjüngen. Und das Experiment gelang Adolf L'Arronge mit „Mein Leopold" vollkommen. Indem er sich einerseits der Unarten einer lüderlichen Composition enthielt und eine einheitlich gedachte Fabel in möglichst einheitlicher Durchführung dramatisch gestaltete und andererseits die Eigenthümlichkeit des sentimentalen Couplets in die Handlung selbst hineintrug, — also mit dem Possenhaften das Ergreifende und mit dem Komischen das Rührende verschmolz, — schuf er ein Stück von grosser Wirkung und durchschlagendem Erfolge. Es kam dazu, dass L'Arronge, der vorzügliche Couplets schreibt, auch in diesem Punkte den Ansprüchen des Publicums durchaus entgegenkam.

So etwas gelingt einmal, aber selten zweimal. Das

erste Mal schreibt man mit dem glücklichen Instincte und trifft es; man ahnt wohl, dass es wirken könne, man hofft es auch, aber zum klaren Bewusstsein kommt man nicht. Oeffnet nun dem Schriftsteller die erste Vorstellung seines Werkes die Augen über das Geheimniss der Wirkung, die er erzielt hat, so hat er, wenn er verständig ist, nichts Besseres zu thun, als sorgsam darauf zu achten, dass er bei seinem nächsten Stücke nicht wieder dieselben Mittel zur Erreichung derselben Wirkung in Anwendung bringe; denn nun, da er die Wirkung voraus calculirt und die Mittel berechnet, treten dieselben auch dem Publicum mit dem Erkennungszeichen ihrer Absichtlichkeit entgegen; und diese Absichtlichkeit wirkt immer verstimmend. An dieser Berechnung der Wirkung ist das neue Stück „Alltagsleben" gescheitert, und die Verstimmung der Zuschauer zeigte, dass sie die Absicht merkten. Mag Numero Eins, wenn es auch noch so viel alte Motive verwerthet, den Titel eines „Originalvolksstückes" in Anspruch nehmen, Numero Zwei wird immer ein Abklatsch sein.

„Alltagsleben" ist ganz und gar nach dem Muster von „Mein Leopold" gemacht. Hier wie da dieselben Gegensätze im Leben der Einzelnen und im Verhältnisse der Vertreter dieser Gegensätze zu einander. In „Mein Leopold" ruinirt sich der durch seiner Hände Arbeit reich gewordene Handwerker Weigelt für seinen Sohn, muss als alter Mann wieder in die Dachstube zurück und sich seinen spärlichen Lebensunterhalt verdienen; in „Alltagsleben" ruinirt sich der reich gewordene Materialwaarenhändler Neumüller durch seinen Hochmuth, durch Börsenspiel, und kommt schliesslich an den Bettelstab; er zieht seine Nichte Anna und deren Mann, den schwachen

Banquier Hartwig, mit sich in die Misere herab. Dort arbeitet sich der arme Schustergeselle Rudolf Starke aus den bescheidensten Verhältnissen zu einem erfreulichen Wohlstande herauf, hier hat der Bürstenbinder Bernhard Schmidt das Glück, mit einem Loose herauszukommen, das ihm nach einem Leben voll Einschränkungen wenigstens momentan eine glückliche Zukunft verheisst. Wie Rudolf Starke in seiner prächtigen Frau Clara geborenen Weigelt, gerade so findet der Bürstenbinder Bernhard Schmidt in seiner nicht minder prächtigen Frau Wilhelmine den Trost für alles Ungemach, den Sporn zur unverdrossenen Arbeit und das wahre Glück. Hier wie dort sehen wir den hochmüthigen Reichthum zu Schanden werden und im Gegensatze dazu die tugendhafte Dürftigkeit sich erheben. Kurzum, die Hauptmotive sind in beiden Stücken ganz dieselben.

Aber ungleich wahrer, gesunder und deshalb ergreifender sind diese Gegensätze in dem ersten Stücke ausgeprägt. In „Mein Leopold" sind die Conflicte in den Schooss derselben Familie gelegt; der Vater ruinirt sich für seinen Sohn; die Undankbarkeit des eigenen Kindes straft den armen Mann; die thörichte Liebe des Vaters zu seinem leichtsinnigen Sohne reisst ihn von seinem andern Kinde, seiner Tochter. Das sind Conflicte, die jeder Mensch begreift, die jedem Einzelnen näher treten. Hier aber, in „Alltagsleben" hat der Verfasser, um die Aehnlichkeit mit „Mein Leopold" nicht zu grell hervortreten zu lassen, nicht wieder das innige verwandtschaftliche Band, welches die Kinder an den Vater und den Vater an die Kinder fesselt, wählen wollen und sich begnügt, die Hauptpersonen in das lange nicht so nahe, Liebe und Hingabe nicht durchaus bedingende

Verhältniss des Oheims zu seinen Nichten zu setzen. Dadurch allein hat schon der ganze dramatische Bau eine unsolide Grundlage erhalten. Das Verhältniss des Oheims zu seinen Nichten ist kein genügend starkes dramatisches Motiv; und der Zuschauer, welcher mit Spannung und Theilnahme das Schicksal des Vaters Weigelt verfolgt, hat kein besonderes Interesse an den Angelegenheiten des Onkels Neumüller. Vater Weigelt, der seinen Sohn abgöttisch liebt und seine Tochter ungerecht behandelt, der im Zorne seine Tochter verstösst, der von seinem Sohne an den Bettelstab gebracht wird, der die Sünden des Vaters hart büssen muss und schliesslich bei seiner vortrefflichen Tochter, seinem Schwiegersohne und seinen Enkeln eine Stätte findet, wo er sein müdes Haupt niederlegen und seine müden Augen schliessen kann — Vater Weigelt ist eine eminent dramatische Figur. Onkel Neumüller aber hat für den Zuschauer gar kein Interesse. Ob er die eine Nichte, weil sie einen reichen Mann hat, bevorzugt, oder nicht; ob er seine andere Nichte, die sich mit einem armen Handwerker, dem Bürstenbinder, vermählt hat, erzürnt oder nicht, — das ist uns vollständig gleichgültig. Was gehen uns Onkel und Nichten an? Wir begreifen nicht, auf Grund welcher Rechte sich der Onkel im Hause seiner wohlhabenden Nichte festsetzt, dort das grosse Wort führt, und wider den Willen des Mannes derselben zu einem übertriebenen Aufwande und zu leichtsinnigen Ausgaben das bestimmende Wort mitsprechen darf — denn Onkel Neumüller ist keineswegs ein bedeutender, mit grossen Eigenschaften des Geistes oder des Herzens ausgestatteter Mann, sondern ein einfältiger, mittelmässiger und lächerlicher Gesell, der für seine Ansprüche keinen

andern Rechtstitel geltend zu machen hat als den, der Onkel der jungen Frau zu sein. Ein solcher Rechtstitel ist aber im Leben schon sehr anfechtbar und im Drama vollkommen ungenügend. Man stimmt dem Bürstenbinder durchaus bei, wenn er in der Scene mit Hartwig, als dieser sein Herz ausschüttet und über den thörichten Luxus seiner Frau und den bösen Einfluss, den Onkel Neumüller auf dieselbe ausübt, Klage führt — wenn dann der Bürstenbinder ausruft: „Wirf' ihn doch zur Thür hinaus"; und der Einwand des unverzeihlich schwachen Hartwig: „Es ist der Onkel meiner Frau" wird von keinem Menschen als stichhaltig befunden; man theilt vielmehr wiederum die Auffassung des Bürstenbinders, der darauf ganz einfach replicirt: „Das ist ja ganz gleichgültig".

Das feste dramatische Gefüge in „Mein Leopold", das durch die innigen Familienbeziehungen der handelnden Hauptpersonen zu einander geschlossen war, ist also in „Alltagsleben" durch das viel losere verwandtschaftliche Verhältniss der Personen zu einander völlig gelockert.

Ebenso ist Rudolf Starke, der sich durch seiner Hände Fleiss und seine Tüchtigkeit zu einem wohlhabenden Handwerker heraufarbeitet, eine für das Drama brauchbare Gestalt, während der Bürstenbinder Bernhard Schmidt, der die Besserung seiner Lage nicht seinem eigenen Schaffen, sondern dem blinden Zufalle der Lotterie zu danken hat, auf die Sympathie des Zuschauers keinen andern Anspruch hat als den, dass er seine Frau zärtlich liebt und mit ihr jedes Jahr ein Kind zeugt.

Denn auch die Wirkung, welche die „unschuldsvollen Kleinen" in „Mein Leopold" hervorgebracht hatten, hat sich L'Arronge in „Alltagsleben" nicht entgehen

lassen wollen. Aber auch dies ist ihm fehlgeschlagen; auch hier hat die unverkennbare Absichtlichkeit, auf die Thränendrüsen zu wirken, dem Verfasser den Effect verdorben. Man sollte es überhaupt möglichst vermeiden, Kinder auf die Bühne zu bringen; und namentlich sollte sich ein geschmackvoller Autor davor hüten, drei, vier kleine Kinder auf einmal auftreten zu lassen, blos um zu rühren; es ist zu wohlfeil in der Erfindung und zu gefährlich in der Ausführung. Die Art und Weise, wie L'Arronge mit der kleinen Familie in „Alltagsleben" operirt, muss als ein entschiedener Missbrauch verurtheilt werden. Wir müssen ein endloses Wiegenlied mit anhören, wir müssen sehen, wie die Mutter die Flasche wärmt und probirt, wir müssen uns von den Aelteren etwas vorbuchstabiren lassen, wir sollen gerührt werden, wenn man uns zeigt, wie die Kleinen das Gebet nach Tische sprechen, wie sie in dem ärmlichen Haushalte, in welchem keine Magd die groben Dienste versieht, das Geschirr abwaschen, wie der älteste Junge seinen Vater durch die verfängliche Frage, weshalb es nur zweimal in der Woche Fleisch giebt, in Verlegenheit bringt u. dergl. L'Arronge hat sich überzeugen können, dass alle diese Dinge eine ganz andere Wirkung als die beabsichtigte hervorzurufen geeignet sind.

In „Mein Leopold" hatte die einfache und derbe Zärtlichkeit des Vaters für die Kleinen das Publicum gerührt. So sollte es auch in dem neuen Stücke sein. L'Arronge wollte den Effect überbieten, und derselbe ist dadurch verpufft. Wenn der Bürstenbinder in halb angetrunkenem Zustande sich einredet, dass sein Kind, mit dem es vorher „nicht ganz recht" war, bedenklich erkrankt sein müsse und deshalb in unbegreiflicher Hast

einen Arzt zu dem gar nicht kranken Kinde schickt; wenn er dann, als der Arzt ihm berichtet, was wir bereits wissen, dass dem Kinde nichts fehlt, vor Freuden wie ein Unsinniger sich geberdet und bei der Nachricht, „dass es eine ganze Flasche getrunken", sich vor Glück gar nicht zu halten weiss, jubelt, Thränen vergiesst, schluchzt und lacht — dann erfüllt uns die Zärtlichkeit des liebenden Vaters nicht mehr mit wehmüthiger Rührung, sondern wir finden den überspannten Menschen höchst abgeschmackt.

Die Einlagen, deren musikalischen Theil Bial mit gewohntem Geschicke arrangirt hatte, waren fast alle wirkungsvoll und gut, namentlich ist das Couplet mit dem Refrain

„Nu sitzt er da mit des Talent
Und kann es nicht verwerthen"

überaus gelungen. Aber die Vorzüge des Beiwerkes waren doch nicht stark genug, um die Schwächen des Hauptwerkes vergessen zu machen.

Mit einem Worte, der geringe Erfolg des „Alltagsleben" ist begreiflich, und ich bedauere es, hinzufügen zu müssen, nicht ganz unverdient. Der erste und frischeste Act versprach mehr, als die Folge hielt. Der unausgesetzte Appell an die Weichherzigkeit des Publicums musste verstimmen, und die schwache Erfindung bot keinen genügenden Ersatz für die sonstigen Mängel. Etwas Anderes aber ist es, ob es richtig war, einem talentvollen Autor gegenüber so absolut unfreundlich zu verfahren, wie das Publicum bei der ersten Vorstellung im Wallnertheater. Aber gerade dort ist es zur bösen Sitte geworden, dass sich zu einer ersten Vorstellung regelmässig ein nicht unerhebliches Contingent

von voreingenommenen Spektakelmachern zusammenfindet, die sich nur dann amüsiren, wenn ein Stück durchfällt. Die Proteste der gesitteten Majorität des Publicums gegen die Tumultuanten, die es für scherzhaft halten, die Vorstellung zu stören, erweisen sich leider stets als erfolglos. Aber die Kritik kann wenigstens, wenn sie auch nicht loben darf, durch eine eingehende und mafsvolle Besprechung und durch besonnenen Tadel dem Verfasser den Respect bezeugen, den ein begabter und fleissiger Autor auch dann fordern kann, wenn ihm einmal ein Wurf nicht gelingt. Und deswegen habe ich dieses Stück eingehend besprochen und mich bemüht, jede Gehässigkeit im Tadel zu unterdrücken.

Ein Ausstattungsstück.

„Faust und die schöne Helena" am Victoriatheater.

Die „Ausstattungsstücke", welche am Berliner Victoriatheater zur Aufführung kommen, sind eine Ausgeburt der Grossstadt. Die Theaterunternehmer in den Mittel- und Kleinstädten sind glücklicherweise nicht so gestellt, dass sie für völligen Unsinn Tausende und aber Tausende ausgeben könnten. Nur die werdende Weltstadt besitzt eine genügend starke Anzahl schaulustiger Einheimischer und Fremder, um Monate lang das Theater mit Leuten zu füllen, welche den Anblick eines recht kostspieligen Schauspiels für ein wirkliches Vergnügen halten. Die Kosten sind in der That das A und O dieser Art von Schaustellungen. Die höchste Befriedigung des Zuschauers drückt sich durch den bewundernden Ausruf aus: „Muss das aber eine Menge Geld gekostet haben!" die wärmste Anerkennung der Kritik gipfelt in dem Satze: „Die Direction hat keine Kosten gescheut!" und die einzige Präoccupation des Publicums ist die, ob der Unternehmer auf seine Kosten kommen wird.

Man hat vollkommen Recht, bei diesen Stücken von der Musik nebenbei, von dem Tanze etwas mehr, von den Costümen und Decorationen hauptsächlich und

von der Dichtung gar nicht zu sprechen. Denn die Literatur hat nichts damit zu schaffen. Der verbindende Text, der zu den Tableaux unserer heutigen Ausstattungsstücke gemacht wird, steht literarisch nicht um einen Zoll höher als das Libretto zu den Scherzen der Clowns im Circus oder die Erläuterungen zu den Wachsfigurengruppen in den Messbuden. Damit ist aber nicht gesagt, dass es leicht sei, ein solches Fabrikat herzustellen. Es gehört dazu vielmehr eine ganz specielle Begabung, wie es scheint. Es fragt sich sehr, ob Heine oder Lenau Verse für die Knallbonbons der Zuckerküchler und Neujahrswünsche für die Buchbinder hätten schreiben können; wenn Gutzkow, Freytag und Laube zur Collaboration an einem Ausstattungsstücke für das Victoriatheater sich verbänden, so würden sie vielleicht mit dem Versuche scheitern — mit „Faust und Helena" scheinen die Verfertiger das Richtige getroffen zu haben. So dürftig und öde, wie er ist, wird der Text aus praktischen Rücksichten wohl sein müssen.

Die Verfasser — *tres faciunt collegium* — kommen mir vor wie der höfliche Wirth in einer langweiligen Gesellschaft. Sie sprechen nur, um die gähnenden Pausen auszufüllen; und dadurch, dass sie sprechen, dass sie den Laut, den die Wörter erfordern, hervorbringen, haben sie ihren Zweck schon erfüllt, und man hat gar nicht das Recht, zu verlangen, dass sie reden, d. h. durch das gesprochene Wort einen Sinn ausdrücken. Ich las vor Kurzem in einer Wochenschrift das recht charakteristische Wort eines Possendichters: „Ich hab' ein Couplet, wenn ich nur ein Stück dazu hätte!" Genau nach dieser Methode werden die Texte zu den Ausstattungsstücken hergestellt. Decorationen, Maschinen,

Trucs und Costüme sind gegeben; es handelt sich darum, dazu einige unpassende Worte zu finden, gerade wie zu den Knallbonbons. Zwischen den Poeten der Zuckerküchler und denen des Victoriatheaters besteht nur der Unterschied, dass die ersteren mit dem Honorar zufrieden sind, aus ihrem Verstecke nicht heraustreten und auf Nachruhm verzichten, während die letzteren sich auf dem Zettel nennen und den Muth haben, die Verantwortung für ihre geistige Enthaltsamkeit zu übernehmen.

Bei der Qualität der Ausstattungsstücke neuesten Schlages wäre es beinahe sündhaft, an einen wirklichen Dichter von Zauberpossen, wie Räder oder gar an Meister Raimund zu erinnern; diese sind mit jenen ebenso wenig in einem Athem zu nennen, wie eine keusche Arie Mozarts mit einem beliebigen Tingeltangel-Gassenhauer. Gesunder Humor, Gemüth, Poesie — der sittlichen Tendenz gar nicht zu gedenken — scheinen für unsere Zauberpossen vollständig überflüssig zu sein; vielleicht sind sie sogar schädlich. Dem Auge des Publicums wird so viel geboten, dass sein Geist nicht obenein auch noch angestrengt werden darf. Die grösste Nichtigkeit in der Dichtung ist jedenfalls das Zweckmässige. Denn je weniger man auf das, was gesprochen und gesungen wird, zu achten hat, desto frischer bleibt der Sinn für die Wahrnehmung der bemalten Lappen und bunten Fetzen. Im Grunde genommen sind diese Stücke nichts als Pantomimen, und je mehr sich die textliche Bedeutung der Pantomime nähert, desto besser ist es.

In diesem Sinne haben die drei Verfasser von „Faust und Helena“ ihre Aufgabe aufgefasst und sie haben sie mit grossem Geschicke erfüllt. Die Dichtung ist gar nicht anstrengend, sie übt eine wohlthätig beruhigende

Wirkung auf den Zuschauer aus. Man braucht nicht zu lachen, man braucht nicht zu weinen, man braucht nicht einmal zu verstehen; von Freundeshand wird man ganz allgemachsam bis hart an das Gebiet der völligen Bewusstlosigkeit geleitet, welche unsere Philosophen als das höchste Glück auf Erden preisen. Die Handlung steht auf dem sehr detaillirten Theaterzettel, auf welchem die zwölf „Bilder" ganz genau angegeben sind. Die Charaktere werden vom Garderobenschneider besorgt, der namentlich den weiblichen besondern Reiz dadurch zu verleihen weiss, dass er sich möglichst wenig um sie bekümmert. Sie sind wahr, soweit es überhaupt möglich ist, und die Wahrheit ist nackt. Dazu kommt dann noch ein Dialog, der nur selten Jemandem etwas zu Leide thut, und von Zeit zu Zeit irgend ein Couplet mit den üblichen geistreichen Pointen. Und damit ist die Sache abgethan.

So lange das Ganze harmlos unsinnig bleibt, wird sich kein vernünftiger Mensch darüber ereifern. Aber wo bei dieser Art von literarischen Hervorbringungen die Harmlosigkeit aufhört, fängt die Geschmacklosigkeit an, und die ist überall zu tadeln, selbst im Circus. Einem Theater, das durch möglichst umfangreiche Entblössungen weiblicher Formen, durch sinnenkitzelnde Halbverhüllungen den Geschmack des Publicums zu bilden sucht, kann man nicht das Recht zugestehen, eine benachbarte Bühne, welche die Demimondeliteratur cultivirt, zu verhöhnen. In seinen praktischen Folgen scheint mir sogar ein durchsichtiges Gazekleid, welches an der Seite aufgeschlitzt ist, das Bein bis zur Hüfte zeigt und mehr errathen lässt, noch bedenklicher zu sein als eine Dumas'sche Zote.

Am unangenehmsten aber berührt es, wenn mit diesen Schaustellungen von bunten Bildern und schimmernden Verschleierungen an ernste, würdige Gefühle appellirt werden soll. Das zwischen den nackten Blödsinn eingeschobene „patriotische" Tableau ist wo möglich noch geschmackloser als das entsetzliche „moralische" Couplet. Die unwürdige Farce, in der die Krönung von Versailles dargestellt wird, wurde allerdings vom Publicum lebhaft beklatscht; und das entscheidet bekanntlich.

Das Stück heisst „Faust und Helena", weil zwei Personen in dem Stücke diesen Namen führen; der Verfasser von „Maria und Magdalena" ist nicht befugt, das zu tadeln. Im Uebrigen ist von der alten Faustsage in dem Stücke nichts zu finden. Wenn ein Preis auf diejenige Arbeit gesetzt würde, welche der Legende vom Faust jede charakteristische Eigenschaft, jede Poesie und jede Anmuth abstreifen würde, so hätten die drei Verfasser die grösste Berechtigung, aus der Concurrenz siegreich hervorzugehen.

Und die Hauptsache? Die Decorationen? Sehr kostspielig, sehr bunt, einige sogar von schöner malerischer Wirkung. Und die Costüme? Ebenso. Viel Seide, viel Flitter, viel Gaze, viel Geschrei und wenig Wolle.

Den Reichthum der Ausstattung zu bestreiten, liegt mir sehr fern. Aber diese Ausstattung gleicht etwa der einer Coquetten, die von einem Millionär begünstigt wird. Recht viel schreiende bunte Farben, recht viel kostbare Möbel, denen man den Preis ansieht, aber wenig Kunstsinn und solider Geschmack. Hätte man mit den ungeheuren Summen, die für die Beschaffung dieses kunstlosen Blendwerks verausgabt worden sind, nicht Werth-

volleres, Künstlerischeres herstellen können, das, nebenbei bemerkt, gerade ebenso effectvoll gewesen wäre? Würde ein edles, stilvolles Bild des Alterthums in dem trojanischen Tableau, des deutschen Mittelalters auf dem Leipziger Marktplatze, eine historische, getreue Copie des glänzenden Hofes von Versailles nicht ebenso gewirkt und ungleich verdienstlicher gewesen sein, als das flimmernde costümirte Kauderwelsch, das man uns darbot? Ein theatralisch conventioneller Mischmasch aus allen Zonen und allen Zeiten, fünf Jahrhunderte neben einander, Nord und Süd und Ost und West, ohne Rücksicht auf Wind und Wetter, Pelz und Flor, — nur immer recht viel rosa und blau und gelb und Silber und Gold und Gaze und Seide! Und dann ein flottirendes Licht auf der Bühne, und viel Menschen, und tief ausgeschnittene Kleider, und alle Welt ist zufrieden.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

DRAMATURGISCHE BLÄTTER.

BEITRÄGE

ZUR

KENNTNISS DES MODERNEN THEATERS

IN

DEUTSCHLAND UND FRANKREICH

VON

PAUL LINDAU.

ZWEITER BAND.

STUTTGART.
VERLAG VON C. F. SIMON.
1875.

Uebersetzungsrecht vorbehalten.

INHALT

DES ZWEITEN BANDES.

VOM FRANZÖSISCHEN THEATER.

Seite

Ueber das Théâtre français.
Die gealterte Physiognomie des französischen Sehauspiels. — Das Théâtre français und seine Verfassung. — Die Societäre und Pensionäre . . 3
Die Tradition 12
Bruch mit der Tradition. — Talma. — Molière am Théâtre français. — Fechters Versuch, den „Tartüffe" modern in Scene zu setzen 16
Die Feier des Todestags Molières im Théâtre français 24
Die Aufführung des „Hernani" 33

Emil Augier 84

Octave Feuillet.
Der Akrobat 106
Julie 115

Alexander Dumas der Jüngere.
La princesse Georges 120
La femme de Claude 130

Victorien Sardou.
Der letzte Brief (Les pattes de mouche) 140
Fernande 150
Andrea 153

Edmond Gondinet.
Christiane 165

Seite

Touroude.
Der Bastard 174
Foussier und Edmond.
Die Baronin 179
Meilhac und Halévy.
Tricoche und Cacolet 190
Jacob Offenbach und Mademois. Schneider . . 198
Mamsell Angot in Paris 211
Die Geschichte von Richard Wagners „Tannhäuser“ in Paris 221

VOM

FRANZÖSISCHEN THEATER.

ÜBER DAS THÉÂTRE FRANÇAIS.

I.

Die gealterte Physiognomie des französischen Schauspiels. — Das Théâtre français und seine Verfassung. — Die Societäre und Pensionäre.

Alle Theaterliebhaber sind mehr oder minder *laudatores temporis acti;* und wenn ich es unternehme, den Eindruck wiederzugeben, den die Pariser Theater, ihr Personal und ihr Repertoire, in ihrer jetzigen Verfassung während meines letzten Aufenthaltes in Paris — im Sommer 1873 — auf mich gemacht haben, so werde auch ich mich vielleicht der Schwäche schuldig machen, die Vergangenheit in zu rosigem Lichte zu erblicken und die Leistungen der Gegenwart unverdient herabzusetzen. Bei dem grössten Bestreben objectiv zu sein, komme ich in der That zu dem Endurtheile: dass das Niveau der französischen Schauspielkunst innerhalb der letzten zehn bis fünfzehn Jahre nicht unerheblich gesunken ist. Der so oft gegen unsere Zeit erhobene Vorwurf, dass sie durch ihre positiven Tendenzen unfähig geworden sei, schauspielerische Talente hervorzubringen,

scheint leider begründet zu sein. Diejenigen schauspielerischen Namen, welche im Jahre 1873 in grossen Lettern auf den Zetteln der Pariser Theater prangten und eine besondere Zugkraft ausübten, wurden fast ohne Ausnahme genau von denselben Leuten geführt, welche schon in den Jahren 1858—62 die Lieblinge des Pariser Publicums waren. Was seitdem an darstellenden Kräften aufgetreten ist, ist bis auf Coquelin und die Chaumont kaum der Rede werth. Während derselben Frist sind aber bedeutende Lücken entstanden.

Einige der hervorragendsten dramatischen Künstler sind durch den Tod abberufen worden; andere haben sich unter der Last der Jahre freiwillig zurückgezogen. Provost, Samson, Rose Chéri, Delphine Fix und viele andere sind gestorben. Frédérick Lemaître, Regnier, Geffroy, Augustine Brohan etc. haben den Rückzug in Ehren einer mitleiderweckenden Wirksamkeit vorgezogen. Der Ersatz dieser Veteranen durch die Jungen und Rüstigen, welche die eigentlichen Kerntruppen sein sollten, ist, wie gesagt, nicht genügend; und der allgemeine Charakter des französischen Schauspiels lässt sich mit einem Satze bezeichnen: es hat gealtert.

Alle Pariser Künstler von wirklicher Bedeutung stehen fast ohne Ausnahme im vierzigsten bis sechzigsten Lebensjahre.

Vorläufig geht das noch, namentlich in Frankreich, wo man vernünftig genug ist, eine Frau von 35 Jahren als eine „*toute jeune femme*“ und den rüstigen Vierziger gerade wie den heranwachsenden Baccalaureus mit demselben Prädicate eines „*jeune homme*“ zu schmücken.

Und man sieht über das Alter der Schauspieler und Schauspielerinnen um so williger hinweg, als an vielen

unter denselben die Wochen, Monde und Jahre freundlich lächelnd vorübergezogen sind, ohne eine Falte auf die Stirn zu ziehen, ohne den Wangen die Frische und Fülle zu nehmen, ohne den Glanz des klaren Auges zu trüben.

Aber nicht allen gegenüber hat sich die Zeit so galant gezeigt, und so manchem merkt man es deutlich an, dass zehn bis fünfzehn Jahre im Dasein eines jugendlichen Liebhabers oder einer naiven Liebhaberin kein Kinderspiel sind; namentlich denen, die schon vor dieser Frist bis an die Grenze der Möglichkeit vorgerückt waren. Mag es erstaunlich sein, wie sie die Täuschung der Jugendlichkeit aufrecht zu erhalten gewusst haben — man kommt über ein gewisses beklommenes Gefühl, dass die Täuschung nur nach Stunden zählen kann, nicht hinweg. Mag man die künstliche Verjüngung bewundern, — der Mangel der wirklichen Jugendlichkeit, welche das verheimlichte Alter ablösen könnte, drückt und beängstigt.

Die Physiognomie der darstellenden Kunst im heutigen Frankreich ist also etwa folgende: In erster Reihe stehen Künstler, welche schon seit einem Decennium und länger die eigentlichen Stützen der Theater und ihres Repertoires bilden, Künstler, welche ihrem Taufscheine nach das Alter der Jugendthorheiten längt überwunden haben und welche die Last ihrer Jahre und der physischen Anstrengungen, zu denen sie ihr Beruf verurtheilt, mehr oder minder leicht tragen. Die Stelle anderer hervorragender Schauspieler, welche in den freiwilligen oder unfreiwilligen Ruhestand getreten sind, haben gewissenhafte, minder begabte Darsteller, welche früher in zweiter Reihe standen, eingenommen. Für

TAYLOR INST. OXF

diese ist ein vollgültiger Ersatz, bis auf verschwindende Ausnahmen, nicht geschaffen worden. Die neuen Ankömmlinge, die jungen Kräfte, sind bis auf wenige Ausnahmen numerisch, wie individuell, ohne Bedeutung.

Daraus ergiebt sich, dass auch die französische Darstellungskunst in rapidem Niedergange begriffen ist, und dass binnen einem Jahrzehnt — wenn die nächste Zukunft ebenso unfruchtbar sein sollte, wie die jüngste Vergangenheit es gewesen, — der Ruhm der französischen Komödie ein überwundener Standpunkt sein und wie die militärische *gloire* nur noch als Rückerinnerung an eine schöne entschwundene Zeit gelten wird. Das lässt sich mit mathematischer Gewissheit vorhersagen, und es bedarf keines Prophetenblicks dazu. Vorläufig aber wollen wir uns über diese trübe Zukunft keine grauen Haare wachsen lassen und die zwar sehr reifen, aber noch immer saftigen Früchte, welche das Heute uns darbietet, ohne grämliche Hintergedanken geniessen.

Der Mikrokosmos des französischen Schauspiels in seinen reinsten und edelsten Elementen ist noch immer das *Théâtre français.*

Das *Théâtre français* schwebte mir in der Erinnerung stets als ein unerreichtes Ideal vor; gerade deshalb betrat ich die alten wohlbekannten Räume nicht ohne ein gewisses Vorurtheil. Hatten meine jugendlichen Augen die Wirklichkeit nicht verklärt gesehen? Hatte nicht die verschönende Kraft der örtlichen Entfernung und der zeitlichen Dauer meine Erinnerung bestimmt? Musste ich mich nicht jetzt, da ich der Realität wieder gegenüberstand, auf eine arge Enttäuschung gefasst machen?

Nun, diese Enttäuschung ist mir erspart geblieben,

und es ist kein Wahn, dass am *Théâtre français* besser gespielt wird als irgendwo.

Das *Théâtre français* bildet im französischen Künstlerstaate einen Staat für sich. Es nimmt sowohl durch sein Repertoire, als durch sein Personal thatsächlich eine bevorzugte und exceptionelle Stellung ein. Thatsächlich; denn wenn auch die freisinnigere moderne Gesetzgebung das Privileg des *Théâtre français* und des *Odéon* auf alle classischen Dichtungen im Principe vernichtet hat, so sind doch alle Versuche, die Meisterwerke der französischen Dramatik auf den Bühnen zweiten und dritten Ranges einzubürgern, so jämmerlich gescheitert, dass das *Théâtre français* nach wie vor das Monopol der Classicität besitzt, dass heute wie zur Zeit der *gesetzlichen* Alleinberechtigung Molière, Racine, Corneille, Regnard, Voltaire, Beaumarchais etc. nur auf dieser ersten Bühne Frankreichs in würdiger Weise dargestellt werden, und dass sich dieselbe heute *par droit de conquête* im unangefochtenen und ausschliesslichen Besitze des classischen Repertoires befindet, das ihr früher *par droit de naissance* in den Schooss gelegt war.

Das *Théâtre français* wird jährlich vom Staate mit einer Viertel Million Francs subventionirt; da der Zuschauerraum sehr gross, der Preis der Plätze ziemlich hoch und das Haus selbst in den heissesten Monaten gut besucht, im Winter aber beständig ausverkauft ist, so erhellt daraus, dass sich das Institut in den günstigsten finanziellen Verhältnissen befindet und den Schauspielern Contracte zu bieten vermag, wie kaum ein zweites. Es kann daher einem jeden Privatunternehmer einen jeden Schauspieler, auf den es fahndet, abspänstig machen. Auf jedes junge Talent, welches die regelrechte Schule

des Conservatoriums durchgemacht hat, ist es legaliter berechtigt, Beschlag zu legen. Denn alle Eleven der dramatischen Hochschule, welche bei den Prüfungen mit den ersten Preisen oder sonstigen Auszeichnungen bedacht worden, sind verpflichtet, sich dem *Théâtre français* auf eine gewisse Zeit zur Verfügung zu stellen. Es würde einer solchen Verpflichtung gar nicht bedürfen, ja sogar kaum der finanziellen Vortheile, welche das *Théâtre français* gewährt, um die jungen wie die bewährten Talente für dieses Institut zu gewinnen; denn alle französischen Schauspieler und Schauspielerinnen geizen nach der Ehre, dem Verbande des *Théâtre français* anzugehören. Mit der Mitgliedschaft des *Théâtre francais* hat der französische Darsteller die höchste Staffel irdischen Ruhmes erklommen.

Während bei uns zu Lande der Titel eines „Hofschauspielers" durch die Verschwendung, welche ein jeder kleiner Duodezfürst damit treibt, für den Inhaber an Reiz und für das grosse Publicum an magischer Kraft verloren hat, ist in Frankreich lediglich der Schauspieler am *Théâtre français* zur Führung eines Titels befugt; er heisst: „*comédien ordinaire de l'Empereur*" oder je nach der Regierungsform, deren sich das Land zu erfreuen hat, „*du Roi*" oder „*de la Nation*". Hier hat also der Titel „Königlicher" oder „Kaiserlicher" oder „Nationalschauspieler", da ihn nur eine sehr beschränkte Anzahl von Künstlern führen darf, noch eine gewisse Bedeutung.

Die Schauspieler des *Théâtre français* zerfallen, wie unsere Räthe, in eine erste und zweite Classe: die „*sociétaires*" und die „*pensionnaires*". Die „Pensionäre" sind einfache Mitglieder des Verbandes, welche gegen

ein contractlich stipulirtes Gagenfixum bestimmte contractliche Verpflichtungen zu erfüllen haben. Der Contract ist auf beiden Seiten kündbar.

Eine ganz andere Stellung nehmen die Societäre ein. Sie sind sammt und sonders auf Lebenszeit engagirt; die weitestgehenden Functionen, welche bei uns in den Händen der obersten Leitung ruhen, werden von ihnen ausgeübt. Sie beschliessen, im „*Comité de lecture*“ vereinigt, über Annahme oder Ablehnung jeder Novität. Bei der Vertheilung der Rollen haben sie, wenn auch nicht *de jure*, so doch *de facto* das entscheidende Wort; ebenso liegt die Bestimmung über die Aufnahme eines neuen Mitgliedes in den Verband der Societäre in ihrer Hand. Sie beziehen ausser dem contractlichen Gagenfixum bedeutende Tantièmen vom Reingewinne. Das *Théâtre français* bildet somit durch seine Societäre ein *selfgovernment* auf breiter Grundlage.

Die Competenz des Directors in entscheidenden Fragen ist, wie man sieht, eine sehr geringe, seine Thätigkeit hauptsächlich eine administrative. Die Societäre sind die beschliessende Gewalt, der Director ist die Executive. Wenn die parlamentarisch-constitutionelle Verfassung auch die Klagen über Unbilligkeiten, Intriguen und Eifersüchteleien keineswegs ausgeschlossen hat, so hat sich dieselbe doch im Grossen und Ganzen als segensreich erwiesen.

Unter den Societären selbst wird die Rangordnung lediglich nach dem Gesetze der Anciennetät festgestellt. Das Alter des Societärs wird nach dem Datum des Patents berechnet. Der älteste Societär führt den Titel „Decan“ *(doyen)* und repräsentirt die Gesellschaft bei allen feierlichen Anlässen freudiger und ernster Art, bei

Beglückwünschungen, Begräbnissen u. s. w. Auch auf dem Theaterzettel wird das Princip der Anciennetät starr beobachtet; die Besetzung der einzelnen Rollen wird also nicht, wie es in Deutschland üblich und wie es logisch ist, nach der vom Verfasser bestimmten Reihenfolge und nach der Wichtigkeit der Rollen, sondern nach dem Alter der Societäre resp. Pensionäre angegeben, die Herren in erster, die Damen in zweiter Reihe, so dass der Theaterzettel stets mit dem Namen des ältesten im Stücke beschäftigten Societärs beginnt und mit dem der jüngsten Pensionärin schliesst. Auf diese Weise kann es sich ereignen — und es passirt häufig — dass der Name eines Societärs, der in dem Stücke eine ganz kleine, unbedeutende Episode ausfüllt, auf dem Zettel voransteht, während die Trägerin der Titelrolle, weil sie zufällig erst seit kurzer Zeit dem Institute angehört, zu allerletzt hinter den Bedienten- und Melderollen genannt wird.

Es bedarf nach dem Vorhergesagten nicht mehr des Nachweises, dass bei der eigenartigen Verfassung des *Théâtre français*, bei seiner straffen hierarchischen Ordnung die Mitglieder desselben eine abgesonderte Stellung von ihren übrigen Berufsgenossen einnehmen, dass sie weit davon entfernt sind, in den übrigen Schauspielern Gleichberechtigte zu erblicken. Ueber die vornehme Zurückhaltung der *„comédiens ordinaires“*, über ihren mangelhaft entwickelten collegialischen Sinn ist oft bittere Beschwerde geführt, ist oft boshaft gespöttelt worden. Vielleicht mit Recht. Aber jedenfalls steht eines fest, dass in keinem andern Institute eine solche Summe von wirklichem Talente, von ernster Bildung, von allgemein künstlerischen — nicht blos schauspielerischen

— Fähigkeiten enthalten ist, wie in dem ersten französischen Theater. Es liesse sich eine lange Reihe von Namen dieser „*comédiens ordinaires*“ aufführen, welche ausserhalb ihres eigentlichen Berufskreises bedeutende und wohlverdiente Erfolge errungen haben. Samson ist einer der tüchtigsten Aesthetiker Frankreichs, dabei dramatischer Dichter: sein Lustspiel „*la famille Poisson*“ hat sich seit 25 Jahren siegreich auf dem Repertoire aller ersten französischen Bühnen erhalten. Regnier hat die Ehre gehabt, mit Scribe zu arbeiten; sein Schauspiel „Umkehr“ (*le chemin retrouvé*) ist auch in Deutschland mit Erfolg gegeben worden. Augustine Brohan hat eine ganze Reihe reizender einactiger Bluetten geschrieben; ihre boshaften überwitzigen Feuilletons (*Lettres de Suzanne*) im Pariser „Figaro“ waren ein journalistisches Skandalereigniss ersten Ranges. Bressant besitzt mehr als gewöhnliche musikalische Fähigkeiten. und Geffroy ist als Maler und darstellender Künstler gleich bedeutend. „*J'en passe et des meilleurs*“. Wenn die Schauspieler des *Théâtre français* den Kopf also etwas hoch heben und mit der *misera plebs* der Schauspieler an den Theatern zweiten und dritten Ranges nicht wie mit Ihresgleichen verkehren mögen, so mag man die Ueberhebung rügen dürfen, aber es ist kein gegenstandsloser Dünkel.

II.
Die Tradition.

Ist die innere Verfassung des Gesammtinstituts, seine finanzielle Blüthe, seine Ehrwürdigkeit, sein Glanz nach aussen, sowie die hervorragende Begabung und allgemeine Bedeutung einzelner Mitglieder desselben wohl geeignet, starre Schranken zwischen den *„comédiens ordinaires"* und den anderen Schauspielern aufzurichten, so besitzt das *Théâtre français* in der sogenannten *„Tradition"* ein vorzügliches Mittel, diese Abschränkung aufrecht zu erhalten und zu stärken. Das *Théâtre français* setzt seinen Stolz darein, die „Tradition" ausschliesslich zu besitzen. Das Wort „Tradition" hat im Theaterjargon seine ursprüngliche Bedeutung beibehalten. Man versteht darunter die Verpflichtung des Schauspielers, sich sowohl in der Auffassung der Rolle, wie in den Aeusserlichkeiten — im Costüm, in den Stellungen etc. — möglichst enge und soweit die Individualität des Betreffenden es irgend gestattet, an das *Ueberbrachte*, an das vom Vorgänger Ueberkommene anzulehnen. So hat also derjenige, welcher in einem neu einstudirten Stücke beschäftigt ist, sich genau nach dem zu richten, was der vorherige Besitzer derselben Rollen gethan hat, wie dieser wiederum die Verpflichtung hatte, in die Fussstapfen seines Vorgängers zu treten; und so fort oder vielmehr zurück bis auf denjenigen, welcher die Rolle „geschaffen" hat.

Mit dieser Definition sind die Licht- und Schattenseiten des Systems schon ausgesprochen. Der Nachtheil beruht in der Vergewaltigung der Individualität, in der Förderung der schablonenhaften Mache; beruht darin,

dass man der vielleicht viel bedeutenderen schöpferischen Kraft des Nachkommen Fesseln anlegt, weil die Bewegungen des schauspielerischen Ahnen durch die Natur beschränkt waren. Für das Genie ist die Tradition ein unwürdiger Zwang.

Aber das ist kein Grund, um die Tradition überhaupt zu verurtheilen. Für das Genie werden keine Gesetze gemacht, es darf sich gegen Herkommen, gegen alte und neue Satzungen auflehnen — das verhindert aber nicht, dass das Herkommen ehrwürdig und die Satzungen vortrefflich sein können. Im Allgemeinen hat sich die Tradition des *Théâtre français* durchaus bewährt dadurch, dass sie die Ueberwucherungen einer falschen Originalität beschneidet, die Extravaganzen des Einzelnen so gut wie unmöglich macht, das aufdringliche Hervortreten nahezu ausschliesst und den einheitlichen Charakter des Gesammtbildes fördert.

Der Gedanke, welcher der Tradition zu Grunde liegt, scheint mir ein durchaus richtiger zu sein: man geht wohl mit Recht von der Auffassung aus, dass die Zeit, welche das Kunstwerk hervorbringt, dieses Kunstwerk auch am besten versteht und am richtigsten darzustellen vermag.

Diese Auffassung ist in Frankreich eine um so berechtigtere, als dort die Dichter bei der Einstudirung ihrer Werke nicht nur persönlich zugegen sind, sondern auch eine sehr erhebliche Wirksamkeit entfalten. Während bei uns der Verfasser bei den Proben nur höflichkeitshalber ertragen wird und ohne allen reellen Einfluss auf die Inscenirung bleibt, während er bei uns als Laie oder gar als unberufener Eindringling betrachtet wird, der vielleicht ganz hübsche Stücke schreibt, aber vom

Theater doch eigentlich nichts versteht, während er bei uns seine Bemerkungen den Schauspielern gegenüber nur in der allerunmafsgeblichsten Form, mit der Schüchternheit, welche dem ungebetenen Gaste ziemt, und durch die Vermittelung eines feinfühligen Regisseurs an die Herren vom Fach gelangen lassen darf, wird in Frankreich das Stück in der Cooperation der Darsteller und des Dichters auf der Probe eigentlich erst „gemacht". Grosse Scenen verschwinden und entstehen auf den Proben; hier bietet der Darsteller eine Anregung, dort schlägt jener eine Vereinfachung vor, hier findet der eine ein treffendes Schlagwort, dort macht ein anderer auf eine schleppende Länge aufmerksam, und so wird in gemeinsamer Arbeit gemodelt und geformt — selbstredend behält der Dichter immer das entscheidende Wort —, bis das Stück diejenige Gestalt erhalten, welche dem Ideale des Verfassers am nächsten kommt.

Daher die erstaunlich starke Zahl von Proben, von der man sich in Deutschland gar keinen Begriff macht. Das Maximum der Proben, welches für die sorgfältigste Einstudirung eines Stückes in Deutschland als genügend betrachtet wird, beträgt acht bis zehn; in Frankreich währt die Einstudirung eines neuen Stückes Monate lang und dreissig bis sechzig Proben können für die Vorbereitung eines grossen Werkes, von dem man sich Erfolg verspricht, als die Regel angenommen werden.

Aus diesem langwährenden Zusammenleben und Zusammenschaffen des Dichters und der Darsteller ergiebt sich von selbst, dass sich die letzteren ganz und gar mit den Intentionen des ersteren durchdringen können, und dass sie selbst da, wo ihm die Schärfe des Ausdrucks, die Plastik der Form Abbruch thut, den vom

Dichter gewollten Sinn, die eigentliche „poetische Auffassung" in des Wortes wahrer Bedeutung sich zu eigen zu machen vermögen. Ein Stück auf einem ersten Pariser Theater wird unter allen Umständen genau so aufgeführt, wie es der Dichter gewollt hat.

Diese vom Wollen des Dichters durchtränkte Auffassung möglichst treu und unverfälscht, und ohne quacksalberische Beimischung des Virtuosenthums zu erhalten, sie zu wahren wie ein köstliches Kleinod, das sich in der Familie von Vater auf Sohn und von Geschlecht zu Geschlecht vererbt, — das ist es, was man unter „Tradition" versteht; das ist es, was namentlich, ja ausschliesslich vom *Théâtre français* cultivirt wird und den Vorstellungen aller alten Stücke an diesem Theater ein so eigenthümliches Cachet giebt.

Und hat dies nicht seinen grossen wirklichen Werth? Lassen wir den culturhistorischen Reiz, welcher in der Vorführung des Alten in seinem ursprünglichen Gewande und auch in seinem ursprünglichen innern Wesen beruht, bei Seite; bekümmern wir uns auch nicht darum, ob es nützlich und richtig und lehrreich ist, die alten Stücke so zu geben, wie sie nach der Absicht des Dichters gegeben werden sollen; fragen wir nur nach dem reinen Kunstgenusse. Und denken wir uns, mit welcher wahren, innigen Freude, mit welchem rührenden Gefühle der Ehrfurcht wir heute der Darstellung der „Räuber" beiwohnen würden, wenn wir uns bei jedem Worte, das da oben auf den Brettern gesprochen wird, beim Anblick einer jeden Gruppe, die sich dort bildet, sagen dürften: das hat Schiller so gewollt; so hat er's angeordnet! Sein Odem ist's, der hier zu uns durch die Darstellung seines Werkes herüberweht! So loderte sein

Jugendfeuer, so rührend kindlich waren seine Missgriffe! Es ist nicht dieser, es ist nicht jener Gastspielvirtuos, der uns auf seine „Abgänge“ hin den Schiller appretirt; es ist nicht die lieblose und unverständige Hand des allzu gefügigen Regisseurs, der das Meisterwerk nach den Bedürfnissen des verehrten Gastes zerfetzt; es ist Schiller, wie er leibt und lebt! —

III.

Bruch mit der Tradition. — Talma. — Molière am Théâtre français. — Fechters Versuch, den „Tartüffe“ modern in Scene zu setzen.

Besser als alle theoretischen Auseinandersetzungen beweist die praktische Wirksamkeit des *Théâtre français*, dass eine rationelle Beobachtung der „Tradition“ auf die Schauspielkunst nutzbringend einwirkt. Thatsächlich wird ja doch nur das Gute und Tüchtige erhalten und vererbt, während das Werthlose und Falsche mit der Zeit verloren geht oder durch einen kühnen Reformator gewaltsam beseitigt wird.

So hat Talma im Verein mit seinem Freunde, dem stilvollen Maler David, den Bruch mit einer unsinnigen Ueberlieferung bewirken können. Die französischen Römertragödien Corneilles, Racines etc. wurden ursprünglich, zu Lebzeiten der Dichter, dem damaligen Geschmacke entsprechend in der Tracht der Zeit, also mit der Allongenperrücke, gegeben. Die Tradition hatte diesen Nonsens auf die späteren Generationen übertragen und länger denn ein Jahrhundert wurden — allen Aenderungen, welche die Mode inzwischen erfahren hatte, der Puder-

perrücke mit Haarbeutel oder Zopf, dem ungepudert aufgepufften Haar mit Crapaud zum Trotz — die sogenannten classischen Tragödien noch immer mit der Allonge gegeben. Bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erschienen die Horatier, Cinna, Britannicus, Nero, Pompejus und wie sie alle heissen, in der gravitätischen Lockenperrücke Ludwigs XIV. auf den Brettern des *Théâtre français*. Erst Talma führte für die antiken Rollen das richtige antike Costüm ein und liess die Wahrheit über die überlieferte Unwahrheit obsiegen.

Die Besorgniss, dass die Wahrung des Ueberbrachten, dass die für den Jüngeren obligatorische Anlehnung an die Schöpfung des Aelteren die Entfaltung des urwüchsigen Talentes beeinträchtige, dass dadurch die schauspielerische Individualität beengt und eingeschnürt werde, dass dies starre conservative Princip den lebendigen Fortschritt ausschliesse — diese Besorgniss hat sich durch die seit zwei Jahrhunderten gemachten Erfahrungen als nicht begründet erwiesen.

Für die beiden Extreme, für die Talentlosigkeit und das Genie, würde die Tradition allerdings gefährlich sein. Der talentlose Schauspieler würde sich eben nur auf das Conserviren der Aeusserlichkeiten verstehen und durch seine entgeistigende Darstellung die lebensvollen Gestalten, welche die Vorgänger geschaffen, zu Mumien und Petrefacten verknöchern und erstarren machen; wie andererseits das Genie, wenn es sich überhaupt zügeln und meistern liesse, innerhalb der von der Tradition aufgestellten Schranken verkommen könnte. Diese Gefahr ist aber in der That nicht vorhanden — dess sind Zeugen die Lekain, Talma, Mars und Rachel; denn es ist ja gerade die Eigenthümlichkeit des Genies, dass es, wie

die Dampfkraft, sprengt, wenn man es am Ausströmen gewaltsam verhindern will.

Ueberdies sind nun aber auch diese beiden Extreme im Schauspielpersonale des *Théâtre français* in einer so verschwindend winzigen Minderheit vertreten, dass sie, wenn es sich darum handelt, Regeln für die Gesammtheit aufzustellen, gar nicht in Betracht gezogen werden können.

Vielmehr bilden die *mehr oder minder talentvollen* Schauspieler an dieser Bühne die grosse Mehrheit. Und gerade für diese ist die Tradition erspriesslich. Sie verstehen darunter nicht die mechanische Nachahmung, sondern die selbstschöpferische Nachbildung. Sie erhalten gewissenhaft und respectvoll, was erhalten zu werden verdient, ohne sich deshalb der individuellen künstlerischen Mitarbeit völlig zu begeben. Für den verständigen und begabten Darsteller ist die Ueberlieferung nicht der Tyrann, der die Freiheit und Selbstbestimmung mit eherner Faust unterdrückt, sondern der Freund und Berather, der den richtigen Weg weist und vor Ausschreitungen warnt.

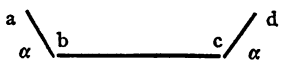
Und so hat denn in der That die Tradition die Talente in der glücklichsten Weise gefördert und entwickelt; und wenn das *Théâtre français* auch heute noch nahezu für alle Fächer Künstler und Künstlerinnen ersten Ranges aufzuweisen hat, wenn auch heute noch die Leistungen dieser Bühne, trotz der empfindlichen Lücken, welche während der letzten Jahre im Personal entstanden sind, und trotz des spärlichen Nachwuchses diejenigen aller anderen Pariser Theater weit, weit überragen, wenn das *Théâtre français* noch immer eine wahre Musterbühne geblieben ist, so hat ohne Zweifel die Tradition an dieser erfreulichen Thatsache ihren erheblichen Antheil.

Die Aufführungen der Molière'schen und Beaumarchais'schen Lustspiele, denen ich während meines letzten Aufenthaltes in Paris beigewohnt habe, haben mich in dieser Ansicht nur bestärkt. Die Schauspieler sind zum Theil heute andere als vor zehn Jahren und die neuen sind fast ohne Ausnahme unbedeutender als ihre Vorgänger, aber der Geist der Aufführung ist —. dank der Tradition — derselbe geblieben; es ist eben nicht der Geist dieses oder jenes Darstellers, der kommt und geht, es ist der Geist der Dichtung, die ewiglich währt. Die Molière'schen Lustspiele werden, so viel ich weiss, heute noch gerade so gegeben, wie sie der Dichter in Scene gesetzt hat. Nur die durch die veränderten Verhältnisse der Bühne zum Zuschauerraum bedingten nothwendigen Modificationen hat man an der ursprünglichen Inscenirung vorgenommen.

Zu Molières Zeiten waren bekanntlich noch auf der Bühne selbst, rechts und links, für bevorzugte Zuschauer, für die tonangebenden Herren vom Hofe, die kleinen Marquis etc., Sitzplätze angebracht. Darauf war natürlich bei der Einstudirung, beim Arrangement der Stellungen etc. Bedacht zu nehmen; denn Molières Bühne hatte dadurch im ersten Plane, in ihrer grössten Breite die doppelt gebrochene Linie *a b c d*, während unsere heutige Bühne in ihrer grössten Breite von der ersten Coulisse rechts bis zur ersten Coulisse links die gerade Linie *A B* aufweist *). Wenn Molière seine

*) Der Hauptspielraum der heutigen Bühne ist:

der Hauptspielraum der Molière'schen war:



Schauspieler in der ersten Reihe neben einander aufstellte, so war durch die Beschaffenheit des Bühnenraums selbst schon die langweilige gradlinige Front gebrochen und eine Gruppe hergestellt; da es aber bei der heutigen Bühne ganz sinnlos wäre, wenn der früher von den privilegirten Sitzen eingenommene und für die Schauspieler daher unbenutzbare Raum — *α* rechts und links der Scene — niemals benutzt würde wie ein Rasenplatz, dessen Betreten durch polizeilichen Anschlag verboten ist, so hat man jetzt die Schauspieler, die an der rechten und linken Seite, also nach hinten zu standen, und deren Aufstellungslinien *a b* und *c d* mit der Aufstellungslinie der Schauspieler in der Mitte *b c* stumpfe Winkel bildeten, vorrücken lassen, und ist daher sehr oft, zu oft zur gradlinigen Aufstellung gekommen. Man kann diese Wahrnehmung bei allen grossen Ensemblescenen der Molière'schen Lustspiele, wie sie heute am *Théâtre français* gegeben werden, machen. Man wird bemerken, dass die beschäftigten Schauspieler fast immer in einer Reihe, wie in einer Paradeaufstellung neben einander stehen oder sitzen (so z. B. die erste Scene des „Tartüffe"; Frau Pernelle und Orgons Familie, die Salonscene im „Misanthrope", Celimene, die Marquise, Cleanth, Philint und Alcest, die häuslichen Scenen in den „*Femmes savantes*" etc.), obwohl es den feingebildeten Regisseuren und Darstellern des ersten Theaters sicherlich ein Kleines sein würde, Aufstellungen zu finden, welche auf unser Auge eine wohlthätige Wirkung ausüben und welche ein malerischeres und bewegteres Bild geben würden als die einförmige und kalte Gradlinigkeit.

Und gleichwohl hat man ganz recht gethan, die steife, veraltete und hier und da sogar unrichtig ge-

wordene Inscenesetzung möglichst treu zu conserviren; denn gerade das Ungelenke, Unmoderne macht, weil es eben aus dem Geist der Zeit, der das Werk geschaffen hat, hevorgegangen ist, einen durchaus harmonischen Eindruck. Es berührt seltsam, aber nicht unangenehm; es stört nicht, sondern vermittelt das volle Verständniss der Dichtung. Eine Thatsache ist es, dass die Molière'schen Lustspiele *nur* am *Théâtre français*, wo sie in ihrer ursprünglichen, jetzt bisweilen veralteten Gestalt vorgeführt werden, zur vollen Wirkung gelangen, und dass die häufig angestellten Versuche, diese Lustspiele „neu in Scene zu setzen" und das scenarische Arrangement unserer heutigen Auffassung entsprechend zu modificiren, das Vergebliche und Thörichte dieses Beginnens dargethan haben.

Das letzte mir bekannte Experiment der Art machte vor etwa fünfzehn Jahren der ausgezeichnete Schauspieler *Fechter**), der damals noch der französischen Bühne angehörte. Fechter versuchte den „Tartüffe" am Odéon, dem zweiten französischen Theater, in moderner Auffassung und in einer dem verwöhnten Geschmacke der Gegenwart genügenden decorativen Ausstattung zu geben. Das Zimmer Orgons war — im Gegensatz zu der rührenden Kärglichkeit am *Théâtre français* — mit allem Comfort ausgestattet, welchen sich ein so wohlsituirter Bürger, wie der Beschützer des Tartüffe es ist, in Wahrheit wohl gestatten darf. Portièren und Gardinen aus schönen und schweren Stoffen, ein geschmackvolles,

*) Man weiss, dass dieser polyglotte Künstler nach England übergesiedelt ist und sich dort als Darsteller der Shakespeare'schen Helden, namentlich als Hamlet, einen bedeutenden Ruf erworben hat.

reiches Mobiliar, kostbare Kleinigkeiten etc. liessen auf den ersten Blick erkennen, dass die Handlung im Hause eines wohlhabenden Mannes vor sich gehe und dass die junge Frau den Vorwurf, übergrossen Luxus zu treiben, einigermafsen verdiene. Die Aufstellung der Mitspieler wich von der anspruchslosen und einförmigen Schlichtheit im *Théâtre français* wesentlich ab. Es bildeten sich Gruppen im Vordergrunde, im Hintergrunde; den nicht activen Schauspielern war durch künstliche kleine Hülfsmittel die Gelegenheit geboten, die Zeit in vernünftiger Weise todtzuschlagen. Kurz und gut, Fechter hatte „Tartüffe" genau so in Scene gesetzt, wie das Gymnase ein modernes Lustspiel von Dumas, Augier oder Sardou vorführt. Es war entschieden mehr Leben, mehr Bewegung auf der Bühne des zweiten Theaters als im *Théâtre français*, und die Darstellung hatte vor der des ersten Theaters den Vorzug der realistischen Wiedergabe, oder richtiger: dessen, was wir nach unseren heutigen Begriffen für realistisch halten. Fechter gab den Tartüffe — ebenfalls modern, etwa wie ihn Friedrich Haase geben würde, also gewiss nicht schlecht, mit allerlei geistvollen Nüancen und virtuos ausgearbeiteten Kleinigkeiten. Auch die übrigen Rollen waren gut besetzt; die vor kurzem verstorbene, treffliche komische Alte, Madame Thierry, war für die Rolle der Magd Dorine eigens vom Palais-Royal-Theater herüberengagirt worden. Und so schienen alle Bedingungen zur Verjüngung des classischen Werkes erfüllt zu sein.

Das Resultat war: ein vollkommenes Fiasco.

Gerade durch die Verjüngungsversuche traten die gealterten Einzelheiten störend hervor, die moderne Retouche verdarb das ehrwürdige Original. Es war alles

Mögliche, nur nicht der reine alte Molière, wie er von den Brettern des *Théâtre français* herab zu uns spricht. Ein besserer Beweis *de contrario* für die Vortrefflichkeit der Tradition ist nie geliefert worden als durch diese mit so vielem Verstand, Fleiss und künstlerischem Sinne vorbereitete und doch so kläglich verunglückte Aufführung des „Tartüffe" am Odéon. Das *Théâtre français* hat dadurch in seinem Principe, Alles beim Alten zu zu lassen, nur bestärkt werden können. Aber Alles ist etwas viel. Ich würde es z. B. nicht für ein Unglück erachten, wenn man die alte verschossene Decoration, welche uns durch die fünf Acte der *„Femmes savantes"* hindurch ennuyirt, mit dem verwitterten Versatzstücke, das in primitiver Provinzialtheatermalerei eine Bibliothek mit Globen uud classischen Büsten darstellt, endlich einmal dahin brächte, wohin sie schon seit zwanzig Jahren gehört: in die Rumpelkammer. Eine anständigere decorative Austattung, anständigere Möbel etc. würden die ungeheure Wirkung, welche das meisterhafte Lustspiel auf das Publicum des *Théâtre français* hervorbringt, gewiss nicht beeinträchtigen. So bildet die knauserige, ärmliche Ausstattung der classischen Lustspiele doch einen gar zu schroffen Gegensatz zu dem glänzenden Luxus und der blendenden Pracht, durch welche sich die Inscenirungen der modernen Stücke auszeichnen.

IV.

Die Feier des Todestags Molières im Théâtre français.

Am 17. Februar, am Todestage Molières, wird alljährlich im *Théâtre français* eine würdige und rührende theatralische Feier begangen. Das erste Theater Frankreichs ehrt das Andenken seines Begründers durch eine festliche Aufführung des kurz vor dem Tode des Dichters vollendeten Lustspiels „der Kranke in der Einbildung".

Es ist dies der letzte und übermüthigste Feldzug, welchen Molière, der mit einer Verspottung der Aerzte debütirt hatte, gegen die Quacksalber und medicinischen Pfuscher seiner Zeit unternehmen sollte. Während er diese tolle Posse schrieb, einstudirte und die Hauptrolle spielte, hatte er schon unter körperlichen Beschwerden bitter zu leiden. Seit Jahren wurde er bereits von einem bösartigen, hartnäckigen trockenen Husten gequält, der ihn bisweilen auch auf offener Scene überfiel. Im „Geizigen" spielt er darauf an und macht sich lustig darüber. Im Sommer des Jahres 1672 hatte er auf Anrathen eines ihm innig befreundeten Arztes eine Milchcur gebraucht; die erhoffte Wirkung blieb jedoch aus. Zu dem Husten gesellten sich Brustschmerzen und asthmatische Beklemmungen. Der Winter und die starken Anstrengungen, welche derselbe für den Dichter, Director, Regisseur und Schauspieler mit sich brachte, erschütterten seine durch das Jahre alte Leiden unterwühlte Gesundheit vollends. Und in dieser Stimmung schrieb Molière, der sich sein Leiden nicht eingestehen oder es

durch Verspottung mildern mochte, seine ausgelassene Posse, verhöhnte Der, der des ärztlichen Rathes so sehr benöthigt war, die Heilkunst als Quacksalberei, schrieb der wahrhaft Kranke den „Kranken in der Einbildung".

Argan — der „Held" — ist ein unvergänglicher Possentypus. Dieser närrische Kauz, der beständig an seinem Körper herumdoctort, der jeden Morgen mit einem neuen Leiden, das er sich einredet, aufwacht und dasselbe durch Hausmittel und ärztliche Verschreibungen zu curiren beflissen ist, dessen Schwäche von habgierigen Charlatans und Apothekern ausgebeutet wird, der diejenigen, die es wahrhaft gut mit ihm meinen und ihm die erfreuliche Wahrheit sagen, als seine schlimmsten Feinde betrachtet, für das böse Weib und dessen Helfershelfer aber, die ihn in seinem Wahne bestärken, Herz und Hand offen hält — dieser Argan ist eine der ergötzlichsten Bühnenfiguren, die man sich denken kann. Im grossen und ganzen ist das Stück in jenem übermüthigen, völlig ungebundenen Tone gehalten, für welchen wir heutzutage den Ausdruck „possenhaft" zu gebrauchen pflegen. Der Dichter gestattet sich alle Freiheiten und wagt das Aeusserste, wenn er eine komische Wirkung damit zu erzielen hofft. Das Stück wimmelt von den unverhülltesten Derbheiten; es enthält keine Zweideutigkeit. Zu diesen Derbheiten fordert der Stoff heraus; denn es ist natürlich, dass in einem Stücke, dessen Held sich beständig um den Zustand seines Leibes und die Functionen desselben bekümmert, sehr viel von den Mitteln und Instrumenten, welche den Gang der Verdauung beschleunigen und retardiren, wie von den Wirkungen dieser Mittel und instrumentalen Applicationen die Rede sein muss. Das ist natürlich — und *naturalia*

non sunt turpia. Dies Gemälde gehört also zur „niederländischen Schule"; und wer die Genrebilder der alten Holländer, welche Menschen und Thiere in den ungenirtesten, wenn auch unvermeidlichen, in den gesellschaftlich unmöglichsten Situationen mit Vorliebe darstellen, wer den breiten, hagebüchenen Humor des alten Rabelais, der über Dinge, die man nicht einmal „unter uns Herren" auszusprechen sich getraut, lange behäbige Seiten schreibt, wer die von Höfer veranstaltete Sammlung der sprüchwörtlichen Redensarten, die aus dem Volke hervorgegangen und bei demselben im Gebrauch sind, unanständig findet, der wird das Molière'sche Lustspiel kaum mit einem glimpflicheren Worte bezeichnen können. Darüber mag ein Jeder nach seinem Geschmacke und seiner Sinnesart denken, was er für das Richtige hält; aber niemand, auch nicht der Zimperlichste wird die unwiderstehlich komische Wirkung dieser Molière'schen Spässe in Abrede stellen können. Wer die tolle Scene, in welcher die Tochter zu ungelegener Zeit dem Vater ein erstes Geständniss von dem Geheimnisse ihres Herzens machen will und daran gehindert wird, dieweil der Vater, Argan, eine energische Medicin eingenommen hat, welche ihn zu häufigerem Ortswechsel durchaus nöthigt — wer jene unbeschreiblich lächerliche Scene ohne Lachen mit ansehen kann, dem haben die Götter diese wohlthätige Gymnastik der Seele überhaupt versagt.

Aber neben diesen naturwüchsigen Derbheiten enthält das Lustspiel auch komische Einzelheiten aus feinerem Stoffe; ja, das hauptsächliche Motiv und der satirische Ausgang der Komödie — die Heilung des Kranken von seiner Einbildung dadurch, dass ihn seine Angehö-

rigen zum Doctor der Medicin promoviren lassen — gehören ihrer Erfindung nach, wenn auch nicht überall in der Ausführung, unbedingt der sogenannten „höheren Richtung" an. Vielleicht erinnert man sich aus Eckermanns Gesprächen mit Goethe, welche Bewunderung unserm grossen Dichter gerade dieses Lustspiel einflösste. Goethe erklärte die köstliche Scene, in welcher Argan seine kleine Tochter aushorchen will, in der Composition wie in der Durchführung geradezu für ein Meisterwerk, welches jedem Lustspieldichter als Muster dienen könne.

Ja, man ist noch weiter gegangen; man hat in dem „*Malade imaginaire*" nicht nur die unbändige Ausgelassenheit der Posse, nicht nur die züchtige Komik des höheren Lustspiels — man hat in demselben sogar eine gewisse Tragik wahrnehmen wollen; und wer Molières Leben einigermafsen kennt, wer sich die allerdings grausige Tragik vergegenwärtigt, unter welcher dieses Lustspiel entstanden ist, der wird diese Auffassung theilen müssen, auf den muss gerade die wilde Lustigkeit desselben schauerlich und schmerzlich wirken. Dieses Krankenzimmer mit dem Tische voll Medicinflaschen, Pillen, Salben und Droguen, dieser Mensch, der sich hartnäckig von allen lichten Freuden des Daseins abschliesst, der nur an seine Recepte denkt, das frevle Spiel, welches die geldgierigen Quacksalber mit ihm und seiner Gesundheit treiben, dieses erbärmliche Weib, das für den Armen Theilnahme heuchelt, um sich in sein Testament hineinzuschwindeln, und das bei der Nachricht von seinem Tode frohlockt, — alles das hat etwas Wehmüthiges, Betrübendes, das, wenn man einmal aus dem Lachen herauskommt, tief schmerzen muss.

Und es kann einem das Lachen vergehen, wenn

man unglücklicherweise daran denkt, dass ein Todtkranker dies Stück geschrieben, dass ein Sterbender zum ersten Male die Rolle des „Kranken in der Einbildung" dargestellt hat. Am 17. Februar 1673 fand die dritte Vorstellung des „*Malade imaginaire*" statt. Molières Zustand flösste schon am Vormittage die ernstlichsten Bedenken ein, sodass die dem Dichter Nahestehenden ihm dringlich riethen, die Vorstellung abzusagen. Molière befolgte den Rath nicht, weil er, wie sein erster Biograph berichtet, den armen Leuten, die am Theater beschäftigt waren, den Tagelohn nicht entziehen wollte. Er raffte alle seine Kräfte zusammen und spielte — der Himmel weiss, mit welchen Qualen — das Stück tapfer durch bis zur letzten Scene. Da, in der letzten Scene, in der burlesken Promotion, in welcher Argan den rothen Doctorhut erwirbt und dadurch Genesung von seinem Wahne findet — da verliessen ihn seine Kräfte, da war es aus mit dem grausen Spiele. Bei dem zweiten „*juro*", welches Argan auf die von dem Präses der Doctoren an ihn gerichtete Frage zu antworten hat:

„Will Er die Vorschriften der Alten
Getreulich stets in Ehren halten,
Selbst wenn die Wirkung schädlich wäre?"

Argan:

Ich schwöre!

— bei diesem Worte „*juro*" überfiel Molière, den Darsteller der Titelrolle, ein Krampf, den er unter einem erzwungenen Lächeln zu verbergen bemüht war; ein Blutgefäss war gesprungen. Auf die dritte Frage des Präses vermochte er das wieder vorgeschriebene „*juro*" nicht mehr zu antworten. Im Zuschauerraum wurde das gar nicht bemerkt — ungehört verhallte das Röcheln

des Sterbenden inmitten des tollen Spuks auf der Bühne. Die travestirten Aerzte und Apotheker feierten im lächerlichsten Küchenlatein die Aufnahme des Candidaten „*in nostro docto corpore*", jubelten „*dignus, dignus est intrare*", das Publicum lachte und klatschte, der Vorhang fiel, und Molière blieb in dem lächerlichen Aufputz des neu creirten Doctors bewusstlos auf dem Lehnstuhle sitzen. Jetzt erst merkten die Mitspielenden den Zustand, in welchem sich dieser „Kranke in der Einbildung" befand. Er wurde in seine nahe dem Theater gelegene Wohnung in der Rue Richelieu getragen, und dort machte ein Blutsturz seinem Leben ein Ende — wenige Stunden, nachdem der Vorhang gefallen war.

Deshalb feiert das *Théâtre français* alljährlich den Todestag Molières mit der vollständigen Aufführung dieses Lustspiels, während es sich sonst wohl verstattet, das Schlusstableau, die Doctorpromotion, zu streichen. Sehr mit Unrecht! denn diese Ceremonie gehört durchaus zur Sache und ist nicht etwa ein Anhängsel an das Stück, sondern der durchaus nothwendige Schluss desselben.

Am Todestage Molières hat die Ceremonie im „*Malade imaginaire*" einen feierlichen Charakter. In der Mitte der weit geöffneten Bühne erhebt sich im Hintergrunde ein Podium, auf welchem der Sessel des Präses steht. Vor dem Präsessitze steht auf einer Säule die wundervolle Porträtbüste Molières von Houdon; rechts und links wird die Bühne von einer Reihe von Bänken abgeschlossen, welche sich amphitheatralisch erheben.

Unter den Klängen eines altfränkischen Marsches treten, sobald der Vorhang aufgezogen ist, die sämmt-

lichen am *Théâtre français* engagirten Mitglieder auf, die tragischen wie die komischen Schauspieler, vom ersten bis zum letzten, Herren und Damen — alle mit dem hermelinverbrämten rothen Doctormantel und dem hohen rothen Doctorhute, oder mit den Insignien der Apotheker — mit mannshohen Klystierspritzen — zu zwei und zwei; sie ziehen langsam an der Rampe vorüber, werden je nach der stärkeren oder geringeren Gunst, deren sie beim Publicum geniessen, lebhaft oder matt beklatscht, und nehmen auf den Bänken rechts und links ihre Sitze ein.

Als letzter in diesem Aufzuge erscheint der Präses, dem sich die Schauspieler, welche im „*Malade imaginaire*" am Festabende mitgewirkt haben, anschliessen.

Die Musik schweigt, und nun beginnt in der von Molière vorgeschriebenen Weise das Examen. Bei dem zweiten „*juro*" — dem letzten Worte, das Molière auf der Bühne gesprochen hat — erheben sich sämmtliche Mitglieder; es tritt eine mehrere Secunden lange, tiefe Pause ein, dann nehmen die Mitglieder ihre Sitze wieder ein und die Ceremonie wird ausgespielt. Zum Schlusse ziehen die Doctores, wieder zu zwei und zwei, an der Rampe vorüber, treten an die Büste Molières heran und legen dort Lorbeerkränze nieder; das älteste Mitglied des Theaters, der „Decan" (*le doyen*) setzt den Kranz auf das Haupt des grossen Dichters.

Es sind lange Jahre vergangen, seitdem ich diesem feierlichen Schauspiele zum letzten Male beiwohnte; aber der Eindruck, den dasselbe auf mich machte, ist noch nicht erloschen. Und wie wurde das Stück gespielt! Provost als Argan, Regnier als Diafoirus, Got als Diafoirus' Sohn, die unvergleichliche Soubrette Augustine

Brohan als Toinette, Samson als Präses der Doctoren — man kann sich nichts Vollendeteres denken.

In Bezug auf die *Ausstattung* hatte das *Théâtre français*, das, seinem Gebote der Tradition folgend, sich ganz genau nach der Molière'schen Inscenirung zu richten hatte, nichts Besonderes thun können. Dieselbe war, genau wie zu Molières Zeiten, von einer an Aermlichkeit grenzenden Einfachheit. Eine völlig schmucklose Decoration, wenige Möbel ohne jedes besondere Kennzeichen — darunter ein Kinderstuhl mit schmalem Sitze und sehr hohen Füssen, der Argans jüngstem Töchterchen gehört, und eine kostbare Reliquie: ein alter wurmstichiger Lehnstuhl mit zerrissenem und ganz schäbig gewordenem Lederpolster, angeblich derselbe, auf welchem Molière von dem tödtlichen Anfalle heimgesucht wurde. Wenn auch neuere Forschungen die Authenticität dieses Möbels in Abrede stellen wollen und nachzuweisen suchen, dass der historische Lehnstuhl bei dem grossen Theaterbrande, welcher die sämmtlichen Manuscripte Molières verheerte, mit verbrannt sein müsse, so glauben die Freunde des *Théâtre français* doch an die Echtheit dieses Stuhles, ehren ihn als letztes Andenken an den Dichter mit rührender Pietät und lassen sich denselben von den Gelehrten eben so wenig wegdisputiren, wie die Schweizer ihren „Wilhelm Tell". Der Kinderstuhl wird zu einer sehr komischen Wirkung verwerthet. Das Krankenzimmer ist, wie bemerkt, sehr spärlich möblirt, so spärlich, dass in der grossen Scene, in welcher der Doctor Diafoirus und sein Sohn auftreten, nicht eine genügende Anzahl von Stühlen für alle auf der Bühne befindlichen Personen vorhanden ist. Die Magd Toinette weiss sich aber zu helfen: sie setzt dem jungen Doctor

Diafoirus den Kinderstuhl hin, in welchen sich dieser nicht ohne Anstrengung hineinzwängt und auf welchem er sich auch dann nicht sehr behaglich fühlt, da ihm die hohen Stuhlbeine nicht gestatten, den Fuss auf die Erde zu setzen und die Benutzung des Trittbretts seine Beine zu einem höchst unbequemen spitzen Winkel nöthigt, welcher seine Kniee bis zur halben Brusthöhe bringt.

Die Costüme waren natürlich echt, aber ohne alle Prätension, ohne Vordringlichkeit, ohne im mindesten die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

Und wie wirkte das Stück bei dieser völligen Decenz und Zurückhaltung in der Ausstattung! Da wurde man des Plunders nicht gewahr, da hörte man nur den Dichter und sah nur die meisterhaften Darsteller. Und das kann ich noch immer, trotz aller Belehrungen, die ich mir gelegentlich meiner Besprechungen der Meininger Darstellungen von gewiegten Kritikern zugezogen habe, nicht für ein Unglück halten. Ich meine noch immer, die Bühne hat gar nicht die Aufgabe, die Wirklichkeit voll und ganz zu copiren — und wenn diese Meinung, wie mir jetzt häufig klar gemacht wird, eine ganz irrige ist, so kann ich mich wenigstens darauf berufen, dass andere Leute ebenso denken, und gedacht haben; u. a. auch Friedrich Schiller, der den Wahn, dass es auf der Bühne hauptsächlich auf die Kunst ankommt, in die folgenden, jedenfalls nicht schlecht gemachten Verse gekleidet hat:

„Doch leicht gezimmert nur ist Thespis' Wagen,
Und er ist gleich dem acheront'schen Kahn;
Nur Schatten und Idole kann er tragen,
Und drängt das rohe Leben sich heran,

So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
Das nur die flücht'gen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muss die Kunst entweichen.

Denn auf dem bretternen Gerüst der Scene
Wird eine Idealwelt aufgethan.
Nichts sei hier wahr und wirklich, als die Thräne;
Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn.
Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an,
Und weiss durch tiefe Wahrheit zu entzücken;
Die Falsche stellt sich wahr, um zu berücken.

Wenn Schiller die Meininger gesehen hätte, so würde er diese Verse „an Goethe, als er den „Mahomet" von Voltaire auf die Bühne brachte", nicht haben richten können; ich für meinen Theil würde das bedauern, denn ich finde sie, wie gesagt, im Gedanken und in der Form nicht schlecht.

V.

Die Aufführung des „Hernani".

1830 und 1867.

I.

Man kann ohne Uebertreibung sagen, dass die erste Aufführung des „Hernani", der 26. Februar 1830, eines der denkwürdigsten Daten der modernen französischen Literatur ist. Es war der erste siegreiche Durchbruch der neuen Richtung, der eigentliche Geburtstag des romantischen Dramas. Damals, wie bei der Wiederaufnahme des Stückes unter dem Kaiserreiche (1867), waren die Umstände, welche die erste Aufführung des

Hugo'schen Dramas begleiteten, so aussergewöhnlicher Art, dass das objective Ausland, welches seine Nüchternheit bewahrte, während wilde Leidenschaftlichkeit die Köpfe der leicht exaltirten Franzosen verwirrte und bei ihnen nur unsinnige Abgötterei oder unsinnigen Hass hervorrief, vor diesem wunderlichen Schauspiele wie vor einem Räthsel stand. Freilich besteht dennoch zwischen der ersten Aufführung des Drama's im Jahre 1830 und seiner ersten Wiederaufführung im Jahre 1867 ein bedeutender Unterschied. Damals hatte die Sache eine specifisch *literarische* Bedeutung: es galt, eine literarische Revolution durchzusetzen, oder sie im Keime zu ersticken; es sollte die Frage entschieden werden, ob der dramatische Dichter in Frankreich für nun und alle Zeiten seinen Genius innerhalb des enggezogenen Kreises der formcorrecten steifen Hoftragödie zu bannen habe, oder ob er die heilsamen Schranken, die ihre Schuldigkeit gethan hatten, niederreissen und das Unbegrenzte zum Tummelplatze seines Geistes wählen könne.

Darüber echauffirt sich heutzutage kein Mensch mehr; und wenn die Vorstellung auch noch 37 Jahre später einen Sturm hervorrufen konnte, wie ihn die deutsche Bühne nicht kennt, und dessen sich auch die französische Bühne ganz entwöhnt hatte, so wird es keines Nachweises bedürfen, dass die Aesthetik mit diesem Ereignisse nichts zu schaffen hatte, dass wir es einfach mit einer *politischen Demonstration* zu thun hatten.

Im Juni 1867 galt es, Protest einzulegen gegen eine Politik, die sich nicht damit begnügt hatte, den Dichter in's Exil zu schicken, die auch seine Schöpfungen — die unstreitig, trotz aller handgreiflichen Mängel, zu den grossartigsten Erscheinungen der modernen Literatur

gerechnet werden müssen — in den Bann gethan und sechszehn Jahre lang „Hernani", „Marion Delorme", „Ruy Blas", „Lucrezia Borgia" u. s. w. von den Brettern gewaltsam entfernt gehalten hatte. Die grossen Menschenmassen, die sich am 20. Juni um das Palais Royal versammelt hatten, um die Glücklichen, welche der Vorstellung hatten beiwohnen können, bei ihrem Ausgange mit stürmischen Hochrufen auf „Victor Hugo, den Geächteten, den Verbannten", den Schicksalsgenossen seines Helden Hernani, zu begrüssen — sie gaben es deutlich genug zu verstehen, dass sie nicht die Absicht hatten, den literarischen Widerstreit von ehedem auf's Neue zu beleben; die Decembernacht von 1851 war ihre einzige bewusste Erinnerung. Unbewusst freilich mochten die Erinnerungen an die tumultuarischen Auftritte, zu denen die erste Aufführung des „Hernani" Anlass gegeben hatte, wieder auftauchen — die bewegte Vergangenheit, die feuriger liebte und leidenschaftlicher hasste, mochte vor ihren ernüchterten Geist treten, die unreife, enthusiastische Jugend der kalten Ueberlegung zurufen: „Du hast zu viel gelernt und zu viel vergessen."

Tage, wie der 26. Februar 1830 und die darauf folgenden haben in der That ein Anrecht darauf, der Vergessenheit entrissen zu werden — sie sind charakteristisch für eine ganze Epoche, für die Eigenart einer Nation; und der Versuch, die *Geschichte der ersten Aufführung des „Hernani"* zu schreiben, wird kaum einer besonderen Rechtfertigung bedürfen.

In der Vorrede zu dem von dem Verfasser selbst als unaufführbar bezeichneten Drama „Cromwell" (December 1827) hatte Victor Hugo sein Glaubensbekennt-

niss als dramatischer Dichter niedergelegt und den romantischen Katechismus geschrieben, dessen Hauptthesen die folgenden sind: Das „Drama“ soll an die Stelle der „Tragödie“ treten, das Reelle an die Stelle des Conventionellen. Mit der hehren Sprache der Tragödie soll das Groteske der Wirklichkeit sich vereinigen, dem „ewig Menschlichen“ soll Genüge geschehen. Die classische Kritik verwunderte sich nicht wenig über die Keckheit des jungen Dichters, der sich herausnahm, die Tragödie als überwundenen Standpunkt zu bemängeln und in unehrerbietigem Tone von Corneille und Racine zu sprechen. Die in der Vorrede zum „Cromwell“ entwickelte Idee und das Stück selbst fanden auf der einen Seite die schärfste, rücksichtsloseste Verurtheilung, auf der andern die begeistertste Anerkennung. In den Journalen entspannen sich hitzige Polemiken über diese Frage, indessen blieb es vorläufig noch bei theoretischen Auseinandersetzungen; die thatsächlichsten Beweisführungen sollten der ersten Bühnenaufführung eines Hugo'schen Drama's vorbehalten werden und dies war — da das im Jahre 1829 geschriebene Drama „Marion Delorme“, in dem man eine Anspielung auf die ohnmächtige und bigotte Regierung Karls X. erblickte, die Theatercensur nicht passirt hatte — die erste Aufführung des „Hernani“.

Am 1. October 1829 las Victor Hugo dem Lesecomité des *Théâtre français* sein neues Stück vor. Es wurde mit Acclamation angenommen. Die ersten Künstler theilten sich in die Rollen: Mademoiselle Mars erhielt die der Donna Sol, der Hernani wurde Firmin zugetheilt, Don Ruy Gomez Joanny, Don Carlos Michelot.

Die ersten Proben wurden mit Feuereifer abgehalten, nur Fräulein Mars, die damals schon 50 Jahre alt

war und in der Tragödie ihre Triumphe gefeiert hatte, brachte der neuen Schule und deren neuestem Erzeugnisse eine auffällige Kühle entgegen.

Eines Tages, mitten in der Probe — so erzählt Alex. Dumas in seinen Memoiren — stockte Fräulein Mars plötzlich. „Einen Augenblick Geduld", sagte sie zu ihrem Mitspieler Firmin, „ich habe dem Verfasser ein Wort zu sagen." Dabei näherte sich Mlle. Mars der Rampe, hielt die Hand vor die Augen und that so, als ob sie den Verfasser suchte, obwohl sie sehr wohl wusste, wohin sich derselbe gesetzt hatte. Ein bischen Komödie musste dabei sein.

„Herr Hugo!" rief sie, „ist Herr Hugo da?"

„Hier, mein Fräulein," antwortete Hugo und stand auf.

„Hören Sie, ich muss hier den Vers sagen:

„Ihr seid mein Leu, gewaltig und grossmüthig,"

„Ja wohl, mein Fräulein. Hernani sagt zu Ihnen:

„Ich liebe, ach mit tiefer, tiefer Liebe! —
„Nicht Thränen — lieber Tod! — Hätt' ich ein Weltall,
„Es wäre Dein! — O, ich bin zu beklagen!" —

und darauf antworten Sie ihm:

„Ihr seid mein Leu, gewaltig und grossmüthig!" *)

„Finden Sie das ‚Ihr seid mein Leu!' hübsch?"

„Ich habe es so geschrieben, mein Fräulein."

„Also ist Ihnen an Ihrem ‚Leu' gelegen?

---

*) *Hernani:*
Hélas! j'aime pourtant d'une amour bien profonde!
Ne pleure pas, mourons plutôt! — Que n'ai-je un monde?
Je te le donnerais! Je suis bien malheureux!
Donna Sol:
Vous êtes mon lion superbe et généreux!

„Ja und nein! Wenn Sie was Besseres haben, können wir's ja nehmen."

„Es ist nicht meine Sache, etwas Besseres zu finden, ich bin nicht der Verfasser. Es kommt mir nur curios vor, Firmin meinen ‚Leu' zu nennen."

„Das kommt daher, weil Sie in der Rolle der Donna Sol Mademoiselle Mars bleiben wollen. Wären Sie in Wahrheit das Mündel des Don Ruy Gomez de Silva, d. h. eine edle Castilianerin aus dem XVI. Jahrhundert, so würden Sie in Hernani nicht Ihren Collegen Herrn Firmin erblicken, sondern einen jener furchtbaren Bandenführer, die Karl V. in seiner Hauptstadt erzittern machten; dann würde es Ihnen auch nicht unbegreiflich sein, dass ein solches Weib einen solchen Mann ‚mein Leu' nennen könnte, und es würde Ihnen nicht so curios vorkommen!"

„Es scheint Ihnen an Ihrem ‚Leu' also viel gelegen zu sein. Ich habe ja nicht hineinzureden. Ich bin hier, um zu sagen, was geschrieben steht. Im Manuscripte steht ‚mein Leu', ich werde also ‚mein Leu' sagen. Du lieber Gott, das soll mir wohl egal sein! Also, Firmin,

„Ihr seid mein Leu, gewaltig und grossmüthig!"

Die Sache schien abgemacht zu sein. Indessen, bei der nächsten Probe, an derselben Stelle blieb Fräul. Mars wieder stecken. Wie am Tage vorher hielt sie die Hand vor die Augen, um den Verfasser im Saale zu erspähen, und dieselben kleinen Manöver wiederholten sich.

„Haben Sie über den ‚Leu' nicht nachgedacht?" fragte sie den Dichter.

„Offen gestanden, nein."

„Finden Sie den Vers nicht bedenklich?“

„Wieso bedenklich?“

„Nun, ich meine, er reizt zum Lachen. Ich möchte lieber etwas Anderes sagen.“

„Was?“

„Etwas Anderes! Zum Beispiel .... zum Beispiel:

„Ihr seid, o Herr, gewaltig und grossmüthig!“ *)

„O Herr“, — das stimmt ja in den Vers ebenso gut wie ‚mein Leu‘.“

„Metrisch stimmt es allerdings, aber ‚o Herr‘ ist einfach trivial und ‚mein Leu‘ adelt den Vers. Ich lasse mich lieber eines guten Verses halber auslachen, als wegen eines schlechten beklatschen.“

„Schön, schön! Wir brauchen uns ja darüber nicht zu ereifern. Man wird Ihren ‚schönen Vers‘ declamiren, wie er im Buche steht. Also weiter, Firmin,

„Ja, seid mein Leu, gewaltig und grossmüthig!“

Nach der Probe bat Victor Hugo die Schauspielerin, die Rolle zurückzugeben. Das war für sie, die die Autoren bisher auf den Knieen gebeten hatten, in ihren Stücken zu spielen, zu empfindlich. Sie mochte besorgen, dass ein jüngeres Talent mit der dankbaren Rolle vielleicht ihren Ruhm beeinträchtigen würde, und sie gab klein bei. Sie sagte nichts mehr, aber sie blieb kühl bis an's Herz hinan und machte pantomimische Opposition. Davon wurden allmählich auch die anderen angesteckt; inzwischen wurde auch die Opposition ausserhalb der Bühne immer lärmender, und der Dichter fühlte sich von Tag zu Tag isolirter.

---

*) „*Vous êtes, monseigneur, superbe et généreux!*

Die Vorgeschichte des „Hernani" wird in der, von Frau Victor Hugo geschriebenen, Monographie „*Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*"*) ausführlich erzählt.

Die Tragödien- und Lustspielschreiber, so berichtet uns Victor Hugo's Lebensschilderer, waren dem Neuling, der ihre Doctrinen angriff und ihre Interessen gefährdete, natürlich nicht sehr günstig gesinnt. Sie horchten an den Thüren, verleiteten zu Indiscretionen, schnappten hie und da einen Vers auf, den sie entstellten, erzählten Scenen, die carikirt wurden und suchten vor der Aufführung das Stück lächerlich zu machen. Und, wenn irgendwo, in Frankreich tödtet die Lächerlichkeit. Ein Autor, der für das *Théâtre français* arbeitete, wurde während einer Probe in einer dunkeln Ecke des Saales abgefasst. Ein Tragödienschreiber, Akademiker und Censor, der in dieser letzteren Eigenschaft das Stück gelesen hatte, colportirte und parodirte Scenen daraus. Ein Freund Victor Hugos theilte diesen Vorfall mit der erforderlichen sittlichen Entrüstung in den Blättern mit, und dies veranlasste den Akademiker, sich vor dem jungen Dichter in folgendem Schreiben zu rechtfertigen: „Was sagen Ihre Spione und die Blätter, die Sie unterstützen? Dass ich das Geheimniss der Komödie verrathen, Verse daraus citirt und mich darüber lustig gemacht hätte? Und wenn dem wirklich so wäre, wäre das unerhört? Als Sie zu loben waren, habe ich Sie gelobt; soll es mir nicht erlaubt sein, Sie zu tadeln, wenn Sie Tadel verdienen? Sind Ihre Werke geheiligt? Darf man Sie nur bewundern, oder schweigen? Das glauben

*) 2 Bde. Brüssel und Leipzig 1863. *Lacroix Verboekhoven & Co.*

Sie selbst nicht, so lächerlich eitel sind Sie nicht. Sie wissen sehr wohl, dass Demjenigen, der Ihren ersten Oden lauten Beifall spendete, ein Recht zusteht, mit derselben Offenheit Ihre neuen Dramen zu tadeln. Und ich mache gar kein Hehl daraus: ich habe den Stil des ‚Hernani' getadelt."

Die meisten Blätter griffen das Stück, ehe es noch geboren war, an und das Vaudevilletheater brachte sogar vor der ersten Aufführung des Dramas, eine Parodie desselben unter dem witzigen Titel *„Arnali ou la contrainte par cor."* Der treffliche Komiker Arnal spielte die Hauptrolle und gab der Parodie den ersten Titel. Der Calembourg des zweiten *„contrainte par cor" (par corps)* rechtfertigt sich durch den Inhalt des Hugo'schen Drama's, in dem das Horn einen allerdings gebieterischen Zwang übt. Zu alledem kamen noch die Vexationen der Censur. Man hatte geradezu sinnentstellende Censurstriche vorgenommen, und Vers um Vers musste der Dichter aus den Klauen des vorsorglichen Raubvogels zurückerobern.

Der *„témoin de la vie de Victor Hugo"* veröffentlicht u. A. einen Brief des Theaterchefs Trouvé, durch welchen dem Autor gestattet wird, die von der Censur gestrichenen, allerdings nicht sehr schmeichelhaften Prädicate, *„lâche" „insensé"* und *„mauvais roi"*, die dem künftigen Kaiser Karl V. beigelegt worden, im Texte wieder herzustellen, dagegen musste der Vers:

„Crois-tu donc que les rois à moi me soient sacrés?"

in

„Crois-tu donc que pour nous il soit des noms sacrés?"

abgeändert werden.

Dem vorbereiteten Angriff gegenüber schien eine

vorbereitete Vertheidigung geboten. Der Chef de Claque — so berichtet der „*témoin*“ weiter — hatte zu lange Casimir Delavigne beklatscht, um ihn nicht zu bewundern und wäre in dem Aufstande wider das Repertoire, das ihn bereichert hatte, ein schlechter Mitkämpfer gewesen. Der Königl. Commissar brachte den Claqueur des Gymnasetheaters in Vorschlag, den er kannte und für dessen zuverlässige Leistungen er bürgen zu können glaubte. Hugo schlug indessen dies Anerbieten aus. Er wollte keine Claque im Saal haben. Als sich dies Gerücht verbreitete, fragte man sich, ob Hugo den Verstand verloren habe? Ein Stück ohne Claque schien undenkbar und gerade das seinige, das mehr als jedes andere bedroht war, sollte dieser Aufmunterungs- und Enthusiasmusmaschine entbehren können? Hugo setzte allen Einwänden hartnäckigen Widerstand entgegen. Etwas euphemistisch schreibt der „*témoin*“: „Er antwortete, dass bezahlter Applaus ihm widerwärtig sei, dass ferner die Vertheidiger der alten Richtung der neuen ziemlich lau entgegen kommen würden, dass Delavignes und Scribes Claqueurs nicht die seinigen sein könnten, dass eine neue Form eines neuen Publicums bedürfe, dass *sein* Publicum seinem Drama entsprechen müsse, dass er mit der freien Kunst ein freies Parterre wolle und deshalb junge Leute, Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker, Drucker einladen würde.“ Euphemistisch wie gesagt. Es besteht allerdings ein Unterschied zwischen den stupiden Soldklatschern und dem, durch Wohlwollen corrumpirten enthusiastisch jugendlichen Parterre, das Victor Hugo geladen hatte — aber Claque blieb's doch, und zwar nicht die schlechteste.

Ueber die Organisation dieser Volontair-Claque

finden wir folgende Angaben: Der Führer der Schule Theophile Gautier, Gerard de Nerval, Vivier, Ernst von Sachsen-Coburg (der natürliche Sohn des Herzogs) u. s. w. stellten sich und ihre Leute, deren Namen auf Listen eingetragen wurden, dem jungen Dichter zur Verfügung. Diesen Hauptleuten wurden von Victor Hugo rothe Zettel, auf denen das spanische Wort „*Hierro*“ (Eisen!) gedruckt war, zur Vertheilung an die Untergebenen übergeben. Es war das Losungswort für die Romantiker. Die Theater-Direction räumte dem Dichter für seine „*Hugolâtres*“ getauften Anhänger das Orchester, die zweite Galerie und das ganze Parterre bis auf 50 Plätze ein.

Die „jungen Leute“ hatten die Erlaubniss nachgesucht, vor dem Publicum ihre Plätze im Theater einnehmen zu dürfen, um die kräftigen Fäuste und intelligenten Köpfe richtig vertheilen zu können. Und dies wurde ihnen zugestanden, unter der Bedingung, dass sie vor Beginn der sogenannten „Queue“, also ehe sich das bezahlende Publicum zur Kasse drängt, im Theatersaale Posto gefasst hätten. Aber das war nicht das Schlimmste. Das Theater, dem gar nicht daran gelegen war, die Volontair-Claque der Hugolâtres dem Hohne des Publicums zu entziehen, hatte die kleine Hinterthür, durch die sich die Claqueurs zu schleichen pflegen, schliessen lassen und den „jungen Leuten“ den Haupteingang angewiesen. Die Bataillone des Romantismus, die um Alles in der Welt nicht zu spät ankommen mochten, kamen viel zu früh, und schon um 1 Uhr Nachmittags erblickten die unzähligen Spaziergänger in der Rue Richelieu vor dem Portale des *Théatre français*, mitten in Paris und am hellen, lichten Tage,

eine Schaar wunderbarer Strolche „wild und schier befremdlich, mit langen Bärten, mit langen ungekämmten Haaren, in den absonderlichsten Trachten aus allen Zeiten, allen Ländern, im Matrosenkittel, dem spanischen Mantel auf der Schulter, mit Westen *à la* Robespierre, mit mittelalterlichem Baret" — die geweihte Legion des Romantismus. Die ruhigen Bourgeois blieben wie versteinert vor diesen Horden stehen und ein gelinder Schauer durchrieselte sie bei diesem Anblick. Namentlich beleidigte der vierschrötige riesige Theophile Gautier durch seine feuerrothe Atlasweste und die struppige Mähne, die ihm, nach der Mode der Merovingischen Könige, von dem Scheitel bis beinahe auf die Hüfte herabfiel, die Augen aller ehrsamen Bürgersleute.

Das Portal blieb geschlossen; die Hugolâtres hemmten die Passage, was ihnen natürlich sehr gleichgültig war; sie wurden ausgelacht und verhöhnt, auch das war ihnen einerlei — aber Eins ärgerte sie. Sie wurden nämlich von den Classikern mit Schmutz und Koth beworfen; und darüber darf man sich allerdings ärgern. Hätten sie jetzt Gleiches mit Gleichem vergolten, so wäre natürlich Scandal entstanden und der Polizei hätte sich der sehr erwünschte Vorwand dargeboten, einzuschreiten und die Vorstellung „bis auf Weiteres", zu vertagen. Dadurch hätten die Classiker erreicht, was sie wollten, und dies Vergnügen mochte man ihnen um keinen Preis gönnen. Die „jungen Leute" beschlossen standhaft zu bleiben und den handgreiflichen Insulten das Schweigen der Verachtung entgegenzustellen.

Endlich, um 3 Uhr, wurde das Portal geöffnet, die Barbaren drangen ein, und hinter ihnen schloss sich die Thür des classischen Theaters auf's Neue. Die Orga-

nisation war bald fertig. Halb vier Uhr. Anfang sieben Uhr.

Was thun? Man plauderte, man sang, und als man diese Kurzweil eine Zeit lang getrieben hatte, sann man auf andern Zeitvertreib. Glücklicherweise hatte man die Mahlzeit, die in Paris bekanntlich zwischen 5 und 7 Uhr eingenommen wird, noch vor sich. Die vorsorgliche Jugend hatte in den Taschen ihrer seltsamen Gewänder Brat- und Blutwürste, Schinken, Butterbrod, Käse u. s. w. mitgebracht. Man dinirte also: die Theaterbänke wurden zu Tischen, die Taschentücher zu Servietten benutzt und, da man nichts anderes zu thun hatte, dinirte man langsam, ganz langsam, so langsam, dass das Publicum, als es den Saal betrat, die Hugolâtres noch immer bei dieser nützlichen Beschäftigung fand. Beim Anblick dieser Restauration fragten sich die Logeninhaber, ob sie träumten. Gleichzeitig wurden ihre Geruchsnerven durch den starken Knoblauchsduft, den die romantischen Würstchen verbreiteten, in empfindlicher Weise verletzt. Und das war noch das Wenigste. Unbeschreibliches war vorgefallen. Die französischen Blätter haben es berichtet, man erlasse uns, es zu wiederholen. Die „jungen Leute“ waren lange Zeit eingeschlossen gewesen, keine Möglichkeit in's Freie zu kommen, der Saal war spärlich beleuchtet, und — als der Kronleuchter die finsteren Ecken erhellte, war der Scandal gross.

Als Victor Hugo das Theater betrat, fand er Alles in grosser Aufregung, der Königl. Commissar lief wie ein Wahnsinniger umher, die Beamten lachten in's Fäustchen.

„Was ist passirt?“ fragte der Dichter.

„Was passirt ist?!“ antwortete der Commissar, „passirt ist, dass Ihr Drama todt ist und dass Ihre Freunde es getödtet haben.“

Man erzählte ihm das Vorgefallene.

„Weshalb hat man die jungen Leute eingesperrt?“ — erwiderte Victor Hugo.

Er ging auf die Bühne. Frl. Mars kam ihm entgegen: „Sie haben eine nette Sorte von Freunden“, rief ihm die wüthende Schauspielerin entgegen. „Ich habe vor wunderlichen Leuten gespielt, aber Ihnen habe ich es zu danken, dass ich vor einem solchen Publicum spielen muss.“

Alle übrigen Schauspieler, die Regisseure, die Maschinisten, waren empört.

Victor Hugo guckte durch das Loch des Vorhangs. Von oben bis unten strahlte der Saal in blendender Toilette, in Seide, Edelsteinen und Blumen — und mitten in dieser schimmernden Pracht zwei dunkle Massen, im Parterre und in der zweiten Galerie: die Hugolâtres, die ihre gewaltigen Mähnen schüttelten.

Das Signal zum Anfang wurde gegeben: die verhängnissvollen „drei Schläge“ auf die Bretter; und der Vorhang hob sich langsam.

2.

Die erste kurze Scene ging ruhig vorüber. Ein Schlafgemach. Nacht. Eine Lampe auf dem Tisch. Man klopft an die kleine verborgene Thür. Die alte Dueña öffnet. Zu ihrem Erstaunen erblickt sie nicht Hernani, den Geliebten ihrer Herrin Doña Sol, sondern einen Unbekannten, der ihr zu schweigen gebietet und von den Vorfällen im Hause auf's Genaueste unter-

richtet ist. Er weiss, dass der Herr des Hauses, der ehrwürdige und eifersüchtige Don Ruy Gomez, der greise Bräutigam der jugendlichen Doña Sol, nicht auf dem Schlosse ist, dass die verliebte Schöne hinter dem Rücken des Alten allnächtlich den Besuch eines jungen bartlosen Abenteurers

„sans barbe et sans moustache encore"

empfängt, und dass das nächtliche Rendezvous just in dem Zimmer stattfindet, in das sich der Unbekannte einzuschleichen gewusst hat. „Versteck mich hier", befiehlt er der erschrockenen Alten; und da diese sich sträubt, ihre Herrin zu verrathen, zieht er aus dem Gürtel eine goldgespickte Börse und einen spitzigen Dolch und stellt ihr die Wahl. Die Alte greift zur Börse und weist dem „Teufelskerl" einen engen Wandschrank als Versteck an. —

Doña Sol betritt das Gemach; sie ist unruhig, Hernani ist noch nicht da. Sollte ihm ein Unglück zugestossen sein? Da plötzlich leise Schritte, die Thür wird geöffnet und Hernani erscheint im Costüm eines aragonischen Räubers, Degen, Dolch und Horn im Gurt, mit langem Mantel und hohem Hut. Sie sagen sich, dass sie sich lieben und ewig lieben werden, leidenschaftliche Liebe auf der einen Seite, feurige Innigkeit auf der andern; und dennoch sind sie nicht glücklich. Ist nicht der alte Herzog der Bräutigam der Doña Sol und muss sie nicht, mit Gefahr ihrer Ehre, ihres Lebens, die wenigen Minuten, die sie mit ihrem Geliebten verbringen darf, stehlen? Aber der König hat die Heirath befohlen.

Der König! — Bei diesem Worte erbebt Hernani; er wird fürchterlich.

„Der König! der König!“ ruft er aus. „Mein Vater ist auf dem Schaffot gestorben, verurtheilt vom seinigen. Das Ereigniss ist alt, aber mein Hass ist ewig jung. Als kleines Kind habe ich den Schwur gethan, meinen Vater an dem Sohne seines Mörders zu rächen. Ueberall habe ich Dich gesucht, Carlos, König von Castilien! Ohne Gnade und Erbarmen haben unsre Väter dreissig Jahre einander bekämpft — die Väter sind todt, aber ihr Hass überlebt sie! Die Söhne sind noch da, und der Zweikampf dauert an! Du also willst diese nichtswürdige Verkuppelung. Um so besser! Ich suchte Dich, und Du läufst mir in den Weg!“

Doña Sol schaudert. „Ja, wähle zwischen ihm und mir“, fährt Hernani fort. „Deinen Rang, den Stolz und Ruhm Deines Hauses, Deinen Reichthum wird manche Königin beneiden, wenn die Herzogskrone Deine Stirn schmückt. Ich bin arm; Luft, Licht und Wasser ist der ganze Reichthum des Geächteten. Wähle!“

„Ich folge Dir!“

„Bedenke, Kind, mir folgen in die Wälder, zu Männern, die den Schreckbildern Deiner Träume gleichen! Ewig in Spannung, jeden Laut, jeden Schritt erlauschen, jeden Blick erspähen, auf der Erde schlafen, aus dem Strome trinken, die Musketenkugeln um die Ohren sausen hören, herumstreifen mit mir, als Geächtete, mir folgen, wenn es sein muss, wohin ich meinem Vater folgen werde: auf's Schaffot —“

„Ich folge Dir!“

„Der Herzog ist reich, von unbefleckter Ehre, allmächtig: er bietet Dir die Hand, Schätze, Titel, Glück.“

„Wir fliehen morgen! Tadle nicht meinen seltsamen Muth, Hernani. Bist Du mein Engel, bist Du

mein Teufel, ich weiss es nicht, aber ich bin Deine Sclavin. Wohin Du gehst, geh auch ich. Bleib, ziehe von dannen, ich bin die Deine. Ich muss Dich sehen, Dich wieder sehen und immer sehen! Mit Dir komme ich zu mir und scheide von mir. — Morgen, um Mitternacht.“

„Seid Ihr nun bald mit Eurer Geschichte fertig?“ unterbricht sie der Fremde, der es in dem unbequemen Versteck nicht länger aushalten kann, „und glaubt Ihr etwa, dass man in dem Schranke da seine Bequemlichkeit habe?“

Hernani zieht den Degen, der Unbekannte den seinigen, Doña Sol sinkt auf einen Sessel. Da klopft's an die Thür.

Die alte Dienerin stürzt entsetzt in das Gemach: „Der Herzog ist wieder gekommen.“

„Oeffnet!“ ruft eine Stimme von aussen.

„Oeffne nicht!“ gebietet Hernani.

Die Alte betet ihren Rosenkranz ab.

„Wir müssen uns verstecken!“ ruft Hernani dem Fremden zu.

„Wohin?“

„In den Schrank. Ich nehm's auf mich, er hat Platz für uns beide.“

„Danke verbindlichst.“

„So lasst uns fliehen!“

„Gute Nacht. Ich bleibe.“

„Beim Element, mein Herr, das sollt Ihr mir bezahlen.“

„Oeffne die Thür!“ ruft der Fremde der Alten zu.

„Was sagt er?“

„Oeffne!“

Die Alte gehorcht. Don Ruy Gomez de Silva erscheint auf der Schwelle: „Männer bei meiner Nichte um diese Stunde der Nacht! Wir sind drei hier, zwei zu viel, Señora!“

Der ehrwürdige Greis ist verzweifelt. „Reisst mir die Haare aus!“ ruft er am Ende einer langen Rede. „Und dann erzählet morgen weit und breit, dass niemals Lüstlinge in ihren frevlen Spielen auf edlerer Stirn weissere Haare besudelt haben.“ „Herbei, Ihr Alle!“ ruft er seinem Gefolge zu, „reicht mir meine Streitaxt, meinen Dolch, meine Toledoklinge! Und Ihr“ — zu den jungen Leuten gewendet — „folgt mir!“

Der Fremde tritt einen Schritt hervor:

„Herzog, darum handelt es sich gar nicht. Es handelt sich um den Tod des deutschen Kaisers Maximilian.“

Er wirft Hut und Mantel bei Seite.

„Gott, der König!“ ruft Don Ruy Gomez.

„Der König!“ wiederholt lautlos Doña Sol.

„Der König von Spanien!“ murmelt Hernani, und seine Augen sprühen Blitze.

„Ja, Carlos“, antwortet der König, der plötzlich eine andere würdige Sprache führt, „mein Grossvater, der Kaiser ist gestorben. Heute Abend wurde mir die Nachricht überbracht und ich habe es Dir, Herr Herzog, meinem vielgeliebten Unterthan, alsbald mittheilen wollen, Deinen Rath zu hören, incognito, in der Nacht. Die Sache ist höchst einfach, und deshalb machst Du solchen Lärm?“

Der Herzog verabschiedet seine Leute mit einer Handbewegung. In aller Bescheidenheit wagt der Greis

noch die Frage: „Aber weshalb habt Ihr mich so lange vor der Thür warten lassen?“

„Weshalb? Köstlich! Du kommst mit deinem ganzen Gefolge herbei. Und wenn mich ein Staatsgeheimniss zu Dir führt, soll ich da vielleicht Deine Lakaien zu Zeugen nehmen?“

„Verzeiht, Hoheit! der Schein . . .“

Huldvoll wird der Alte unterbrochen, und beide vertiefen sich in ein langes, politisches Gespräch. Wer wird der Kaiser? Wird der Herzog von Sachsen, wird Franz I. von Frankreich, wird Er, Carlos von Spanien und Bürger von Gent, mit dem Hermelin geschmückt werden? Diese Nacht wird der König der Gast des Herzogs sein. Er tritt zu Hernani, der ihn fortwährend scharf beobachtet hat und raunt ihm zu: „Ich habe Euch die Ehre erwiesen, Euren Degen zu berühren, Herr. Aus hunderterlei Gründen scheint Ihr mir verdächtig. Aber König Don Carl ist kein Verräther. Wir geruhen, Eurer Flucht Schutz zu verleihen.“

„Wer ist der edle Herr?“ fragt der Herzog, der den König mit dem Fremden, den er ganz vergessen hatte, flüstern sieht.

„Er gehört zu meinem Gefolge!“ Sie ziehen sich zurück. Hernani bleibt allein.

„Ja, zu Deinem Gefolge, König, und ich will dir folgen Tag und Nacht, Schritt auf Schritt, den Dolch in der Hand und das Auge auf Deiner Spur!“

— — —

Dieser erste Act des Hugo'schen Drama's wurde gut aufgenommen. Die „Freunde“ liessen es an Beifall nicht fehlen, die Opposition hatte noch kein Lebenszeichen gegeben und an einigen Stellen hatten sich sogar

die Logen am Freundschaftsapplausse betheiligt. Man durfte das Beste hoffen.

* * *

„Morgen um Mitternacht". Das waren die einzigen Worte, die Don Carl in dem Versteck, als er Doña Sol und Hernani belauschte, deutlich verstanden hatte.

Und in der folgenden Nacht steht Don Carlos vor dem Fenster der Geliebten, begleitet von seinen Lustcumpanen, und wartet bis Doña Sol erscheint. Vertrauensvoll naht sie dem, den sie für Hernani hält. Wer beschreibt ihr Entsetzen, als sie sich betrogen sieht und ihre Hüfte von dem Arm des Königs umschlungen fühlt. Sie fleht um Gnade. Er zieht sie nach sich. Da plötzlich entreisst sie dem König den Dolch!

„Einen Schritt! Ich tödte Euch und tödte mich! Hernani! Hernani!" ruft sie mit erhobener Stimme.

„Zwingt Ihr mich zur Gewalt? Drei Männer aus meinem Gefolge sind bereit . . ."

„Ihr vergesst Einen!" ruft Hernani, der plötzlich hervorspringt.

Der König ruft nach seinem Gefolge. Sie sind alle in der Gewalt von Hernanis Leuten, der mit sechszig Männern, „von denen je einer mehr ist, als Ihr vier zusammengenommen", herbeigeeilt ist, um die Flucht der Doña Sol zu decken. Hernani fordert Don Carlos zum Zweikampf heraus.

„Ich bin Euer Herr und König! Stosst mich nieder, aber kein Duell."

„Entsinnst Du Dich, Monseigneur, dass gestern noch Deine Klinge die meinige berührt hat?"

„Gestern war es möglich. Heute wisst Ihr wer ich bin, und ich weiss, wer Ihr seid".

„Glaubst Du etwa, das es für mich geheiligte Könige giebt?*) Vertheidige Dich!“

„Mordet mich! Glaubt Ihr, Räuber, dass Eure feilen Horden ungestraft in unsere Städte dringen sollen? dass Ihr mit Blut bedeckten Elenden nachher die Grossmüthigen spielen könntet? Und wir sollten geruhen Eure Dolche durch den Zusammenstoss mit unserm Degen zu adeln! Das Verbrechen hat Euch gepackt und hält Euch fest. Zweikampf mit Euresgleichen? Zurück! Mordet!“

„Du kannst gehen!“ spricht Hernani, nach einigem Besinnen. „Wir treffen uns noch zu besserer Stunde Geh!“ und er zerbricht seinen Degen.

Der König erklärt ihm, dass er ihm dafür keinen Dank weiss, ihn vielmehr in die Acht erklären und auf ihn fahnden lassen wird, soweit seine Macht reicht. „Und die Dame, welche jener Bandit anbetet, berühren?“ fügt er mit einem Blick auf Doña Sol verächtlich hinzu.

„Bedenkst Du“, spricht Hernani, „dass ich Dich noch halte! O, erinnere mich nicht daran, zukünftiger römischer Cäsar, dass ich Dich hier habe, erbärmlich und klein, in meiner Faust und dass ich, wenn ich diese zu loyale Hand zusammendrückte, Deinen kaiserlichen Aar im Ei zerquetschen würde**).

„Ihr mögt es thun.“

„Geh! geh!“ Und Hernani bedeckt die königlichen

---

*) Dieser Vers wurde von dem Ministerium beanstandet. Hernani musste sagen: „Glaubst Du, dass es für Leute meines Schlages geheiligte Namen giebt.“

**) Bei diesen Versen wurde bei der Wiederaufnahme des „Hernani“ unter dem Kaiserreiche rasend geklatscht.

Schultern mit seinem Mantel, der Don Carlos vor den Räubern schützen wird.

„Glaubt nicht, dass ich jemals mit Euch Gnade und Erbarmen üben werde!“ Mit diesen Worten scheidet der König.

Bald darauf wird die Sturmglocke gezogen. Ein Anhänger Hernanis eilt athemlos herbei und verkündet, dass die Sbirren und Alcalden alarmirt sind. Wilder Tumult in der Ferne. An Flucht ist kaum noch zu denken. Hernani nimmt rührenden Abschied von Doña Sol. Er küsst ihre keusche Stirn. „Es war der erste Kuss.“ — „Vielleicht der letzte“, erwidert Doña Sol. Und so schliesst der zweite Act.

— — —

Auch dieser Act verlief ohne Störung, nur bei dem Dialog zwischen Don Carlos und Hernani brach wiederholt lebhafter Beifall aus. Aber das schlimmste stand noch bevor. Die „Bilderscene“ im dritten Act, die vorher durch die Parodie gründlich lächerlich gemacht war.

Die Bühne stellt im dritten Act den grossen Ahnensaal der Herzoge von Silva dar. Die alten Familiengemälde aus den verschiedenen Jahrhunderten bilden die einzige Decoration des Saales. Da steht Doña Sol, „mit der Myrthe geschmückt, im Brautgeschmeid;“ denn heute soll ihre Vermählung mit dem greisen Herzog vollzogen werden. Sie ist bleich und verstört. Hernanis Bande ist zersprengt; er selbst soll erschlagen sein. — Ein armer Pilger, der um Obdach fleht, wird mit spanischer Gastfreundschaft von dem alten Herzog an dem Freudentage aufgenommen; er soll die jugendliche Braut begrüssen, und als diese ihm vor die Augen tritt, richtet er sich auf und ruft mit Donnerstimme:

„Wer will hier tausend Goldcaroli verdienen? Ich bin Hernani!“ Alle blicken erstaunt auf den wunderlichen Gast, der seine Kutte zerreisst und jetzt als Räuber vor ihnen steht.

Der Herzog sucht ihn zu beschwichtigen.

„Man verheirathet sich hier!“ schreit Hernani. „Ich will dabei sein. Auch mich erwartet eine Braut. Sie ist weniger schön als die Eure, Herr Herzog, aber nicht weniger treu. Sie heisset: Tod. — Tausend Goldcaroli!“ ruft er wiederum. „Greift keiner zu? Du, junger Bursch, verdiene Du das Gold! Aus einem Knechte wirst Du ein Mann!“

„Bruder“, unterbricht ihn der Herzog, „wärest Du Hernani und böte man für Deinen Kopf statt Gold ein ganzes Reich, an dieser Stelle bist Du mein Gast und ich schulde Dir Schutz gegen jedermann — auch gegen den König, denn Dich hat mir Gott anvertraut! Meine Nichte, zieht Euch zurück. Ich will das Schloss rüsten und die Thore verriegeln lassen.“

Der Herzog geht hinaus, Doña Sol thut einige Schritte, als wollte sie ihren Frauen folgen, kehrt aber, als diese das Gemach verlassen haben, zurück und bleibt zitternd vor Hernani stehen. Ihr Brautschmuck steht auf dem Tisch. Hernani mustert ihn und peinigt die Treulose mit bitterem Hohn.

„Ihr habt noch nicht auf den Grund gesehen!“ sagt Doña Sol, die endlich Worte findet; und sie zieht einen Dolch hervor, der unter dem Geschmeide verborgen ist: „Es ist der Dolch, den ich unter Beistand meiner Schutzheiligen dem Könige entriss, als er mir einen Thron anbot, einen Thron, den ich ausschlug um Euretwillen, der Ihr mich schmäht.“

Hernani sinkt ihr zu Füssen und bittet um Vergebung.

„Hernani! Ich liebe Euch und verzeihe Euch, und habe Liebe nur für Euch.“

Eine rührende und sehr effectvolle Liebesscene folgt.

Als sie in Liebe versunken Herz am Herzen ruhen und die ganze Welt vergessen haben, erscheint der Herzog auf der Schwelle der Thür:

„So bezahlt Ihr meine Gastfreundschaft!“

Er wendet sich an die Bilder seiner Vorfahren und fragt sie: ob sie zu ihren Zeiten ein solches Scheusal, das die heiligste der Pflichten mit Füssen tritt, gesehen haben?

„Ja, ich bin schuldig, ich bin verdammt!“ spricht Hernani. „Ja, ich habe Dir Dein Weib entführen, Deine Ehre beflecken wollen. Ja, es ist infam. Ich habe Blut. Du wirst wohl daran thun, es zu vergiessen, Deinen Degen abzuwischen und nicht mehr daran zu denken.“ —

„Ich allein bin schuldig“, ruft Doña Sol, „denn ich liebe ihn.“

Bei diesen Worten dreht sich Don Ruy schaudernd um und wirft einen schrecklichen Blick auf Doña Sol.

„Ihr liebt ihn? dann zittre Hernani!“

Trompetenschall, ein Page tritt herein und verkündet, dass der König vor der verschlossenen Thür des Schlosses steht und Einlass fordert.

„Oeffnet dem Könige!“

„Er ist verloren!“ schluchzt Doña Sol.

Don Ruy tritt an das letzte der Gemälde, welches sein eigenes Portrait ist. Er drückt eine Feder: das Portrait springt wie eine Thür auf und man erblickt

hinter demselben ein in der Mauer angebrachtes Versteck. Dort verbirgt der Herzog seinen Gefangenen. Der König tritt ein. Langsam schreitet er vor und richtet auf den Herzog misstrauische und zornige Blicke. Dieser geht ihm entgegen und verneigt sich bis zur Erde vor der Majestät. Rings herum herrscht tiefes Schweigen; man wartet der Dinge, die da kommen sollen. Endlich als der König gerade vor dem Herzoge steht, erhebt er plötzlich das Haupt. Er fragt den Alten, woher es komme, dass heute die Thore des Schlosses verriegelt seien. In der allerungnädigsten Weise fordert Don Carlos die Auslieferung des Bandenchefs Hernani; weigere man sich, seiner Forderung zu genügen, so werde er die eilf Thürme des herzoglichen Schlosses dem Erdboden gleich machen. „Sein Haupt oder das Deinige! verstehst Du, Vetter?"

Don Ruy Gomez verbeugt sich tief und antwortet: „Ihr werdet befriedigt werden." Bei diesem Worte verbirgt Doña Sol ihr Gesicht und sinkt auf einen Sessel nieder. Der Herzog kreuzt die Arme, senkt das Haupt und verharrt einige Augenblicke in träumerischem Nachdenken. Darauf richtet er sich auf, geht auf den König zu, ergreift seine Hand und führt ihn langsamen Schrittes vor das Portrait des Stammvaters der Silva, das erste in der langen Reihe. — Dies war der gefährlichste Augenblick des ganzen Stückes: denn gerade diese Scene war es, welche durch die Parodie schon bekannt und lächerlich geworden war. In der Parodie zeigte ein Bärenführer, der hier die Rolle des stolzen Herzogs spielte, mit einem Stocke eine „Mordgeschichte", wie man sie auf den Messen sieht, und erregte dadurch das Gelächter des Publicums. Mit heroischem Entschlusse

ging Joanny, der Darsteller des Ruy Gomez, an seine, unter den obwaltenden Umständen doppelt schwierige Aufgabe heran. Er berichtete von den Grossthaten des Stammhalters der Silva, er trat vor das zweite Portrait und hob die Verdienste dieses Mannes um das Vaterland hervor, er führte den König vor das dritte, vor das vierte, und unbekümmert um die Ungeduld des Königs auf der Bühne und des Publicums im Saale fuhr er fort, die Thaten seiner Ahnen an deren Bildern zu verherrlichen. Als er beim sechsten angekommen war, erhob sich allgemeines Murren — noch ein Gemälde, noch eine Glorification mehr, und das Stück wäre verloren gewesen. Der berühmt gewordene Vers: „Ich überspringe und der besten einige". („*J'en passe et des meilleurs!*") wendete die unvermeidlich scheinende Katastrophe ab; ja, die Rede des Herzogs vor dem letzten Bilde, seinem eigenen Portrait, hinter welchem Hernani verborgen ist, wurde sogar mit sichtlicher Spannung aufgenommen, der rauschender Beifall folgte. „Dieses Portrait", ruft der edle Herzog aus, „dieses Portrait ist das meinige. Dank, o König Don Carlos; denn Ihr wollt, dass man, wenn man es betrachtet, sagen kann: „dieser letzte, der würdige Sohn eines so erlauchten Geschlechts, war ein Verräther und verkaufte das Haupt seines Gastes!"

Allgemeines Staunen. Der König, auf's Höchste erzürnt, erklärt, dass er das Schloss niederreissen und den Herzog ins Gefängniss werfen lassen werde — nichts vermag den Entschluss des unbeugsamen Spaniers zu erschüttern. Da plötzlich taucht in dem Hirne des rachesinnenden Königs ein diabolischer Gedanke auf: Er kennt die leidenschaftliche Liebe des Greises zu der schönen Doña Sol.

„Theurer Vetter", spricht er, „ich muss Dich doch achten; Alles in Allem scheint mir Dein Bedenken gerechtfertigt. Bleib getreu Deinem Gaste, werde ungetreu Deinem Fürsten, ich begreife es. Ich will Gnade mit Dir üben und bin besser als Du. Nur Deine Nichte werde ich als Geissel mit mir führen."

Der Herzog erduldet Höllenqualen. Sein Pflichtgefühl hat gegen seine Leidenschaft einen harten Kampf zu bestehen; schon will er seinen Gast ausliefern, schon naht er zitternd dem Verstecke und erhebt die Hand, um die Feder zu drücken, aber der alte Stolz und die stummen Zeugen, die von der gemalten Leinwand auf ihn blicken, halten die Hand zurück, und mit dem Worte: „Gott befohlen, Sire!" verabschiedet er den König, der Doña Sol mit sich führt.

Als er sich allein weiss, nimmt er von der Wand zwei Degen, misst sie gegen einander und legt sie auf den Tisch nieder Darauf drückt er die Feder an dem Bilde, es springt auf, und der Herzog fordert Hernani auf, das Versteck zu verlassen und ihm jetzt, nachdem der König sich entfernt hat, Rechenschaft für die erlittene Schmach zu geben. Hernani weigert sich entschieden, darauf einzugehen: „Wir können nicht zusammen fechten, Greis. Ihr habt mich wider meinen Willen gerettet, mein Leben gehört Euch, nehmt es."

„Du willst es (sich an die Portraits wendend), Ihr hört, er will es —. Nun gut, verrichte Dein Gebet."

„An Dich, Herr, richte ich meine letzte Bitte."

„Bete zu dem andern Herrn."

„Nein, zu Dir. Stoss mich nieder mit dem Schwerte, mit dem Degen, mit dem Dolche, gleichviel! Aber gewähre mir noch die eine Bitte: lass sie mich, bevor ich

sterbe, noch einmal sehen. Ein einziges Mal sie hören wenigstens."

„Ist denn dies Versteck so tief, so dumpf, dass man nichts darin hat hören können? — Ich habe sie," ruft der Herzog in Verzweiflung aus, „ausliefern müssen, sie oder Dich!"

„Wem ausliefern?"

„Dem Könige!"

Da bricht Hernani in den so leidenschaftlich beklatschten und nicht minder leidenschaftlich ausgepfiffenen Ausruf aus: „*Einfälliger Greis! Er liebt sie!*"*)

*) *Vieillard stupide! il l'aime!* Dieser Vers, der jetzt noch oft citirt wird, ohne dass irgend ein Grund zu diesem sonderbaren Citate vorhanden wäre, hat zu einem der ergötzlichsten Duelle geführt, die vielleicht jemals stattgefunden haben. Die Sache ist mir von einem Pariser Schriftsteller erzählt worden, der dabei eine Rolle gespielt haben wollte. Im Zwischenacte stellt ein wüthender Romantiker seinen classisch gesinnten Nachbar, der bei diesem Verse gepfiffen hatte, energisch zur Rede. Der Classiker antwortet nicht minder energisch. Nachdem man einige Grobheiten gewechselt hat, tauscht man die Karten aus. Die Secundanten treffen alle erforderlichen Veranstaltungen. Am andern Morgen fünf Uhr findet das Duell auf Fleuret im Boulogner Walde statt. Der Classiker erhält eine kleine Schramme am Arm, und die romantische Ehre wird damit für befriedigt erklärt. Die Gegner drücken sich die Hände und fahren mit den Secundanten und den Aerzten nach Paris zurück, wo vortrefflich gefrühstückt wird.

Bei dem Frühstück sagt der Classiker: „Das Duell ist doch eigentlich ein Unsinn. Um einen halben Alexandriner sein Leben zu riskiren, oder gar einen Andern in's Jenseits zu befördern, ist und bleibt eine Thorheit."

„Gewiss", antwortet der Romantiker, „Sie haben ganz Recht, aber Sie können nicht leugnen, dass ich diesmal eine gute Sache vertheidigte."

„Er liebt sie?“ wiederholt Don Ruy Gomez.

„Er entführt sie uns!“ brüllt Hernani, „er ist unser Nebenbuhler.“

„Fluchwürdige That! Vasallen auf! zu Pferde! Verfolgt ihn, den Mädchenräuber!“

„Höre“, spricht Hernani, „die Rache auf sicherem Fusse macht beim Gehen weniger Lärm. Ich gehöre Dir. Du kannst mich tödten. Willst Du mich aber zur Rache Deiner Nichte und ihrer Tugend verwenden, mir einen Theil von Deiner Rache gönnen? O, gewähre mir diese Gnade, zusammen wollen wir den König verfolgen; auf, ich werde Dein Arm sein, Herzog, ich werde Dich rächen! Und dann — tödte mich!“

„Ich bitte Sie“, antwortet der Classiker, „lassen wir die abgethane Sache ruhen, darüber werden wir uns schwerlich einigen. Wenn Sie ohne Vorurtheil, ganz nüchtern, sich diesen halben Vers ansehen, werden Sie zugeben müssen, dass er eigentlich ziemlich trivial und geschmacklos ist: *Vieillard stupide! il l'aime!*“

„Wie sagen Sie da?“

„Ich sage: *Vieillard stupide! il l'aime!*“

„Wie sind die beiden ersten Worte?“

„*Vieillard stupide!*“

„Kein Gedanke! Einfältiger Greis (*Vieillard stupide*) wäre allerdings ziemlich trivial. Aber — Hernani bedient sich auch gar nicht eines so gewöhnlichen Ausdrucks! *Vieil as de pique* (altes Pique As) nennt Hernani den alten Herzog! Ja, das nenn ich ein Bild!“

Die Anwesenden brachen in ein homerisches Gelächter aus und überzeugten sich durch das verdutzte Gesicht des Romantikers, dass dieser in der That *vieil as de pique* verstanden, es für eine poetische Schönheit gehalten und sich dafür geschlagen hatte.

Uebrigens hatte, wie gesagt, der Classiker seine Schramme erhalten.

„Und dann, wie heute, wirst Du es geschehen lassen?“

„Ja, Herzog.“

„Schwöre!“

„Beim Haupte meines Vaters!“

„Und wirst Du dessen stets eingedenk sein?“

Hernani reicht ihm das Horn, dass er vom Gürtel losgemacht und spricht:

Nimm dieses Horn, und was geschehen möge,
Wann Du es willst, Herr, welches sei die Stunde,
Der Ort — glaubst Du, mein Tod sei an der Zeit,
Stoss' in dies Horn! Nichts Weit'res ist vonnöthen,
Es soll gescheh'n!

Don Ruy Gomez reicht ihm die Hand:

Schlag ein!

Sie drücken sich die Hand. — Zu den Bildern sprechend:

Und Ihr — seid Zeugen!

Als die Klippe der Bilderscene umschifft war, konnte man nicht mehr daran zweifeln, dass das Drama glücklich den Hafen erreichen würde. Die Schauspieler, die zu Anfange allen Muth verloren hatten, gratulirten dem Dichter in dem Zwischenacte in verbindlichster Weise und fühlten sich jetzt in völliger Sicherheit. Von den letzten Acten, die auf der Bühne sehr wirksam sind, durften sie sich in der That einen entscheidenden Erfolg versprechen.

— — —

Der vierte Act spielt in Aachen in dem Augenblicke, da die Kurfürsten versammelt sind, um den Kaiser zu wählen. König Don Carlos mit seinem Hofe, und in seinem Gefolge Doña Sol, hat sich nach der

alten Wahlstadt begeben. Hernani und der Herzog von Silva sind ihm gefolgt. Sie haben sich einer Verschwörung wider das Leben des präsumtiven Kaisers angeschlossen, und in der Gruft Karls des Grossen berathschlagen die Verschwörer, auf welche Weise das Attentat erfolgen, und loosen, wer den tödtlichen Streich führen soll. Das Loos trifft Hernani. Don Carlos, der vor seiner Thronbesteigung das Bedürfniss fühlt, sich mit dem Schatten Karls des Grossen auszusprechen, erlangt Kunde von dem gegen sein Leben gerichteten Anschlage. Plötzlich hört man einen Kanonenschlag, einen zweiten, dritten. Es ist das Signal, dass Don Carlos als Karl V. den Kaiserthron besteigt. Don Carlos öffnet die Thür der Gruft und von der Schwelle derdelben ruft er den Verschworenen zu:

„Entfernt Euch, meine Herren, der Kaiser hört Euch."

Alle Fackeln werden gleichzeitig gelöscht, es herrscht tiefes Schweigen und völlige Nacht. Der Kaiser schlägt mit dem eisernen Schlüssel auf die Thür der Gruft, die Gewölbe füllen sich auf einmal mit Fackeln tragenden Soldaten, die die Geschworenen umzingeln und entwaffnen. Was Herzog und Graf ist, soll gefangen genommen werden, den Rest möge man laufen lassen. Zu diesem Reste wird auch Hernani gerechnet.

Der aber tritt vor und spricht: „Da man hier gross sein muss, um zu sterben, wohlan, so erhebe auch ich mich. Gott, der das Scepter verleiht und Dir es gab, hat mich zum Herzoge von Segovia, zum Herzoge von Cordova, Marquis von Monroy, Grafen Albatera, Vicomte von Gaure, zum Herrn von Ländern gemacht, deren Zahl ich gar nicht kenne.

„Ich bin Johann von Arragonien, im Exil geboren, der geächtete Sohn eines Vaters, der auf Befehl des Deinigen gemordet wurde. Der Mord ist zwischen uns eine Familienangelegenheit. Ihr habt das Schaffot, wir haben den Dolch. Ich bin Johann von Arragonien, und wenn Eure Schaffote klein sind, Henker, so nehmt andere!"

Doña Sol wirft sich zu den Füssen des Kaisers und fleht um Gnade. Don Carlos reicht ihr die Hand und spricht zu ihr: „Steht auf, Herzogin von Segovia, Gräfin Albatera, Marquise von Monroy, — wie waren doch Deine anderen Titel, Don Juan?"

Hernani: „Wer spricht so, der König?

Don Carlos: „Nein, der Kaiser!" Und indem er auf Doña Sol weist, spricht er zu Hernani: „Herzog, hier Deine Gemahlin."

In Hernani vollzieht sich ziemlich plötzlich ein völliger Umschwung: sein Hass weicht, und nur noch für die Liebe ist Raum im Herzen. Der neuerwählte Kaiser besiegelt die Versöhnung dadurch, dass er Hernani höchsteigenhändig zum Ritter schlägt und ihm das goldene Vliess umhängt. Alle Verschwörer werden begnadigt.

Während im Saale das Beifallrufen und Klatschen nach diesem Acte kein Ende nehmen wollte, liess sich ein Fremder bei dem Dichter auf der Bühne melden. Derselbe ersuchte Victor Hugo, einen Augenblick mit ihm in's Freie zu gehen, da er ihm eine wichtige Mittheilung zu machen habe. Auf der Strasse angelangt, erklärte der Fremde, dass er der Verleger Mame sei, das Manuscript des neuen Drama's zu kaufen wünsche, und zwar sei ihm daran gelegen, das Geschäft auf der

Stelle abzuwickeln; er biete ihm sechs tausend Franken und habe sie gleich mitgebracht. Victor Hugo willigte ein, und während der Aufführung selbst wurde der Contract auf einem Stempelbogen, den man in einem Tabaksbureau gekauft hatte, beiderseitig unterzeichnet.

— — —

In Saragossa wird die Hochzeit Johanns von Arragonien und der Doña Sol prunkvoll gefeiert. Der Garten ist mit bunten Ampeln beleuchtet, fröhliche Masken rauschen durch die dunkel belaubten Gänge, Musik in der Ferne, Getändel, Geplauder der fröhlichen Hochzeitsgäste. In dem bunten Gewühl gewahrt man auch einen schwarzen Domino mit schwarzer Maske, der von Zeit zu Zeit langsamen Schrittes vorbeigeht und die Gruppen mustert. Es wird spät, die Gäste ziehen sich zurück, Hernani und Doña Sol bleiben allein. Liebestrunken halten sie sich umfangen, nichts fehlt ihrem Glücke: „O sänge doch ein Vöglein, eine Nachtigall, o liesse sich eine Flöte in der Ferne hören!“ ruft Doña Sol, „denn die Musik ist süss, sie stimmt die Seele weich und wie ein Engelchor erweckt sie tausend Stimmen, die in dem Herzen singen. — Das wäre reizend!“ Da in der Ferne, ganz weit her, hört man das Horn, Hernani schaudert.

„Ein Engel hat meinen Gedanken erfasst, Dein guter Engel. Don Juan, ich erkenne den Ton Deines Hornes! — Nicht wahr??“

Das Horn erklingt von Neuem. Hernani springt in Verzweiflung auf: „Der Tiger ist unten und heult nach seiner Beute.“ Er heischt Doña Sol sich entfernen. Eine schwarze Maske tritt auf, Hernani steht wie versteinert da. Die Maske spricht:

„Und was geschehen möge,
„Wenn Du es willst, Herr, welches sei die Stunde,
„Der Ort — glaubst Du, mein Tod sei an der Zeit,
„Stoss' in dies Horn! Nichts Weitres ist von Nöthen,
„Es soll geschehn." — Die Todten waren Zeugen.
Nun, ist's geschehn?

Nach langem Kampf ergreift Hernani die Flasche mit Gift. Doña Sol, die zurückgekehrt ist, sieht die Flasche in der Hand, der Alte hat die Maske abgenommen, sie stösst einen Schrei aus, sie erräth das schreckliche Geheimniss. Sie entreisst die Flasche Hernani, leert sie zur Hälfte und giebt sie ihm zurück. Hernani leert die Flasche und wirft sie fort.

„Was thust Du!" ruft Doña Sol.

„Was hast Du gethan?"

„Komm, mein junger Geliebter, in meine Arme, nicht wahr, die Qualen sind unsäglich."

„Nein," antwortet Hernani.

„So hat nun unsere Hochzeitsnacht begonnen. Deine Braut sieht bleich, nicht wahr? Zu neuer Helle erheben wir zusammen die Flügel, schweben auf in gleichem Fluge zu einer besseren Welt. Einen Kuss!"

„Gesegnet sei der Himmel, der mir ein Leben gab, umschlossen von Abgründen und verfolgt von Gespenstern, der mich aber, ermattet von diesem beschwerlichen Wege, einschlafen liess, meinen Mund auf Deiner Hand!"

Ihre Stimme wird schwach und schwächer.

„Leidest Du?" fragt Hernani.

„Nicht mehr."

„Siehst Du die Feuer im Schatten? — Da!" — — Mit einem Seufzer bricht Hernani zusammen.

„Todt!“ spricht der Herzog.

Doña Sol erhebt sich wie eine Rasende über der Leiche: „Todt? Nein! Wir schlafen. Er schläft, es ist mein Gemahl, hier haben wir uns gebettet. Es ist unsere Hochzeitsnacht! Weckt ihn nicht, Herr Herzog, er ist müde. Komm näher, Geliebter, näher zu mir heran, noch näher. . . .

„Todt!“ ruft Don Ruy Gomez, „ich bin verdammt.“ Er tödtet sich.

3.

Die erste Vorstellung war ein vollständiger Triumph für den Dichter. Selbst Fräulein Mars, die noch während der Vorstellung ihren Unmuth zu wiederholten Malen durch alle möglichen spitzigen Bemerkungen kund gegeben hatte, war nach dem fünften Acte, nachdem sie gerufen und mit Bouquets überschüttet war, vollständig überzeugt, dass Victor Hugo ein grosser Dichter sei. Immer die alte Geschichte vom *fait accompli*, die in der Literatur ebenso viel gilt wie in der Politik. Der Dichter wurde von seinen Freunden im Triumphzuge nach Hause geleitet.

Am andern Morgen erhielt Victor Hugo den folgenden Brief:

„Ich habe der Vorstellung von ‚Hernani‘ beigewohnt. Sie kennen meine Bewunderung für Sie. Meine Eitelkeit heftet sich an Ihre Leyer, und Sie wissen weshalb *). Ich gehe von hinnen, mein Herr, und Sie

*) Chateaubriand war bekanntlich der erste bedeutende Mann, der in dem früh entwickelten Knaben eine aussergewöhnliche dichterische Begabung erkannte. Er nannte Victor Hugo *„l'enfant sublime“*

kommen. Ich empfehle mich der Erinnerung Ihrer Muse. Ein frommer Ruhm soll für die Todten beten.

Chateaubriand."

„27. Februar 1830."

Bevor ich über die weiteren Geschicke des Dramas berichte, will ich noch eine Seite aus der köstlichen Satire „Jerôme Paturot", dem besten Pasquill, welches über die literarischen, socialen und politischen Zustände der französischen Gesellschaft nach der Julirevolution geschrieben ist, mittheilen. Der Verfasser Louis Reynaud berichtet über die Vorstellung in folgender Weise:

„Nicht immer, sagte mir der ehrsame Strumpfwirker, war ich, wie Sie mich jetzt vor sich sehen, mit meinen kurzgeschorenen Haaren, meinem blühenden Teint, meinen gedeihlichen Backen. Auch ich hatte dereinst ein verwüstetes Antlitz und merowingischen Haarschmuck. Ja, mein werther Herr, ich war Chef der Claque in ‚Hernani' und zwanzig Franken habe ich für meinen Logenplatz bezahlt. O Gott! welcher Tag! welch schöner Tag! Ich entsinne mich dessen, als wäre es gestern passirt. Da sassen wir, achthundert der Unsrigen, wir hätten Crebillon Sohn, Laharpe oder Lafosse, oder irgend welchen andern Anhänger der aristotelischen Einheiten in Stücke gerissen, wenn sie den Muth gehabt hätten, sich im Foyer zu zeigen. Wir waren die Gebieter, wir herrschten; unser war das Reich! Es war die Zeit der grossen literarischen Kreuzzüge, von denen Sie ohne Zweifel, obwohl sie der alten Geschichte angehören, haben sprechen hören. Die Jugend wurde von einem Fieberschauer durchschüttelt: Die Revolte gegen die Alten brach auf der ganzen Linie aus. Voltaire wurde umgestürzt, Racine vernichtet, Boileau mit seinem

Vornamen ‚Nicolas' gedemüthigt, Corneille als Perrücke behandelt und allen unseren alten Dichtern legte man das etwas leichtfertige Prädicat *‚polissons'* bei. (*‚Polisson'* lässt sich nicht treffend übersetzen; es ist etwa soviel wie Schlingel, Possenreisser, Gassenjunge.) Nehmen Sie mir das Wort nicht übel; es ist historisch. Gleichzeitig wurde der Welt verkündet, die Zeit der Genies sei hereingebrochen, man brauche nur mit dem Fusse aufzustampfen, um aus der Erde goldglänzende, farbige Werke hervorzuzaubern, in denen die Form sich in tausend mehr oder minder orientalischen Arabesken entfalten müsse. Es wurde uns gesagt, der ‚Stil' solle geboren werden, der grosse Stil, der wahre Stil, der erhabene Stil: der Schnitzstil, der schillernde Reflexstil, der dem Himmel den Azur entlehnt, der Malerei die Palette, der Architektur die Erfindungen, der Liebe die Lava, der Eifersucht den Dolch, der Tugend das Lächeln, den menschlichen Leidenschaften den Sturm. Die Literatur, die wir ins Leben rufen wollten, musste durch Mark und Bein dringend, ritterlich, blau, grün, braunroth sein, tief und ruhig wie der See, schlangenartig gewunden wie der malaiische Dolch (*crid*), spitz wie die Toledoklinge; sie musste den Stolz und die Grandezza des Spaniers mit der schäkernd muthwilligen Ungezwungenheit des neapolitanischen Pulcinello in sich vereinigen, moscheeartig ihre Minaretspitze erheben wie in Stambul, sich mit Marmor bepflastern lassen wie in Venedig, Soliman und Marino Falieri, den Muezzin und den Gondelführer der Lagunen zu zwei widerspruchsvollen Typen zusammenschweissen, mit dem Vogel singen, mit der Woge erbleichen, mit dem Blatte grünen, wiederkäuen mit dem Ochsen, wiehern mit dem Pferde — kurz sich allen

erdenklichen physischen Operationen mit einer wahrhaften Wollust unterziehen, die Natur beherrschen, verdrängen, übertrumpfen.

„Das wollten wir — nicht mehr und nicht weniger! Ich habe eben von der ersten Vorstellung des Hernani gesprochen. Da waren wir grandios. Niemals ist eine geordnete Schlacht mit grösserer Präcision geleitet, mit grösserem Muthe ausgefochten worden. Unsere Haare hätte man sehen sollen! Wir sahen aus wie ein Haufe Löwen. In dieser Stimmung wären wir fähig gewesen, Verbrechen zu verüben, aber der Himmel hatte es anders beschlossen! Aber wie wurde das Stück auch aufgenommen! Welches Geschrei, welche Bravos, welches Stampfen! Glauben Sie mir, drei Jahre lang haben die Bänke des *Théâtre français* sich dessen erinnert. Man muss uns eigentlich noch Dank wissen, dass wir in der Geisteswallung, in der wir uns befanden, nicht den ganzen Saal zertrümmert haben. Denn ein jeder Rechtsbegriff, alle Achtung vor dem Eigenthum schien in unserer Seele erloschen zu sein. Mit der ersten Scene begann der Enthusiasmus, und so ging's fort, das ganze Stück hindurch. Wenn das Drama sechs Acte gehabt hätte, hätte uns alle insgesammt der Schlag gerührt. Der Autor war discret — mit einiger Gliederschwere kamen wir davon."

Die erste Aufführung hatte an einem Samstag stattgefunden, am Montag erschienen die Kritiken, und alle bis auf die des „Journal des Debats" waren dem Drama feindlich gesinnt. Das Publicum, das geklatscht hatte, und der Dichter, der beklatscht war, mussten Spiessruthen laufen. Der Verfasser, so hiess es in den Feuilletons, habe sich seine Zuschauer selbst mitgebracht

und zwar Zuschauer, die des Dramas würdig wären — Strauchdiebe, *semilautis cruribus*, ungewaschen und in Lumpen, die man in, wer weiss welchen Kneipen aufgelesen habe und die aus einem geachteten Theatersaal eine widerwärtige Spelunke gemacht hätten; dort hätten jene Gesellen Orgien gefeiert, deren haarsträubende Folgen alle anständigen Augen auf das tiefste beleidigt hätten; Zotenlieder hätten sie angestimmt und den Tempel der keuschen Melpomene auf das schändlichste entweiht.

Die Theaterdirection war in grosser Aufregung; denn offenbar war der Sturm, den man bei der ersten Vorstellung erwartet hatte, nur vertagt. Die „Freunde" wurden wieder herangeholt; schon gegen Mittag waren die Umgebungen des Theaters mit Tausenden von Neugierigen gefüllt, die die wunderbaren schrecklichen „Hugolâtres" sehen wollten; aber diesmal war man vorsichtiger gewesen. Die „Freunde" wurden kurz vor Kassenöffnung durch eine Hinterthür eingelassen. Lieder, Würste und Sonstiges blieben diesmal aus — nur an den aussergewöhnlichen Trachten erkannte man die Schaar des Romantismus. „Mit Entsetzen" erzählt ein Augenzeuge, „zeigte man auf Theophile Gautier, dessen flammende Weste an jenem Abend über einer zart grauen, an der Seite mit einem schwarzen Sammetstreifen besetzten Hose strahlte und dessen üppiger Haarwuchs unter einem breitkrämpigen, niedrigen Hut hervorschaute. Die stoische Gelassenheit seines regelmässig schönen Gesichtes und die Kaltblütigkeit, mit der er die ehrsamen Leute in den Logen musterte, bewiesen zur Genüge, wie tief das Theater gesunken war."

In dem Augenblicke, da der Vorhang aufgehen

sollte, ereignete sich ein Vorfall, der sich seitdem bei allen Victor Hugo'schen Stücken regelmässig wiederholt hat. Ein Regen von Papierschnitzeln fiel von dem Olymp auf die ersten Logen und auf das Parket herab. Die Papierchen setzten sich in die Falten der Kleider, klebten sich an den Nasen fest, verwickelten sich in den Locken der Damen — der ganze Saal schüttelte und zupfte sich. Man hat niemals den Urheber dieser wiederholten Missethat entdeckt und weiss bis zur heutigen Stunde nicht, ob die Papierchen von einem Gegner des Dichters, der das Publicum geflissentlich in schlechte Laune zu versetzen beabsichtigte, herrührten, oder von einem Romantiker, der die classischen Bourgeois ärgern und sie zum Kampfe reizen wollte.

Die zweite Vorstellung war, wie man erwartet hatte, stürmich: das Drama wurde energisch vertheidigt, aber noch energischer ausgelacht. Je tragischer die Scene, desto schallender das Gelächter im Saale. Die Gegner des Dichters schienen stillschweigend übereingekommen zu sein, alles ausserordentlich komisch zu finden, und ihre Heiterkeit steigerte sich mit der wachsenden Tragik des Stücks — der dreifache Mord auf der Bühne wurde mit endlosem Gelächter bejubelt. Unsere Generation, die den Fall des „Tannhäuser" in Paris erlebt hat, weiss, dass gegen dies Mittel, ein tragisches Sujet todtzulachen, kein Kraut gewachsen ist. Auch der ernsthafteste Mensch kann dabei nicht ernst bleiben: man lacht entweder wider Willen mit, oder man entrüstet sich und wird dadurch lächerlich. — Jetzt blieb man bei theoretischen Protesten nicht mehr stehen; es kam zu thatsächlichen Auseinandersetzungen, und man that wohl daran, bevor man eine Vorstellung des „Hernani" besuchte, sich gegen Körper-

verletzungen zu versichern; klatschen und pfeifen, lärmen und still bleiben war gleich bedenklich.

Die dem Dichter feindseligen Blätter nahmen natürlich von dem „*succès de rire*“, den das Drama bei der zweiten Vorstellung gefunden hatte, gebührende Notiz. Das „scandalöse Drama“ wurde als todt und begraben bezeichnet; nicht einmal die frivole Neugier habe den Saal zu füllen vermocht, die Hälfte der Plätze sei leer geblieben. In der That war der Saal bei der zweiten Vorstellung nicht ganz gefüllt, namentlich waren zwei grosse Mittellogen öde und verlassen. Der Autor, der wusste, dass alle Logen vermiethet waren, zog bei der Kasse Erkundigungen ein und erfuhr, dass der Bruder und der Advocat eines damals sehr berühmten Theaterdichters die Logen gemiethet hatten — um sie leer zu lassen. Aehnliche Kunstgriffe kommen in Paris nicht selten zur Anwendung: so ist bekannt, dass Meyerbeer von Zeit zu Zeit an sehr sichtbarer Stelle den Vorstellungen Rossini'scher Opern beizuwohnen pflegte, um *coram populo* zu schlafen; ja, der böse Leumund behauptet sogar, dass Meyerbeer eine vollständige Schlafclaque in die Opern seines berühmten Nebenbuhlers geschickt habe, für welche sogar der technische Ausdruck der „*sommeilleurs*“ erfunden worden ist.

Bei der dritten Vorstellung ward das Gelächter des Publicums noch stärker, so stark, dass sich die Schauspieler weigerten, ohne officielle Claque weiterzuspielen. Da man von dieser aber, nachdem Victor Hugo ihre Dienste schnöde zurückgewiesen hatte, keine Wunderdinge sich versprechen konnte, so bewilligte der königliche Commissar dem Dichter für jede weitere Vorstellung 100 Plätze, die mit enthusiastischen Romantikern

besetzt wurden. Hundert Plätze gegen fünfzehnhundert — jetzt erst brach die eigentliche Schlacht los. Ein wahrer Höllenlärm herrschte während der Dauer des ganzen Stückes. Die Logen lachten, die Sperrsitze pfiffen, die Romantiker heulten Bravo. Es gehörte zum guten Tone, am Abend in's Theater zu gehen, um „Hernani auszulachen". Der Theatersaal bot den wunderbarsten Anblick dar: die Einen drehten der Bühne den Rücken, Andere wurden nervös und protestirten durch den beständigen Ruf: „Aufhören, das kann ja kein Mensch aushalten" gegen die Entweihung der hehren Kunst. Etliche verliessen lärmend den Saal inmitten des Stückes und warfen die Thüren mit solcher Vehemenz zu, dass das ganze Publicum ihren missvergnügten Abschied bemerken musste; wieder Andere lasen die Zeitung. Die Majorität aber pfiff und lachte — und die romantischen Hundertgarden schrieen, klatschten, stampften und insultirten die Pfeiffer. „Lachen Sie nicht, mein Fräulein", rief ein Hugolâtre einer Dame zu. „Sie zeigen Ihre Zähne dabei!" Ehrwürdige Alte mit kahlem Schädel, die Racines Ruhm durch Zischen zu retten suchten, wurden mit dem Rufe: „man bringe diese Kniee auf die Guillotine!" verhöhnt.

Die beste Vorstellung von den Geschicken des „Hernani" im Jahre 1830 giebt das Tagebuch des vortrefflichen Schauspielers Joanny, der die Rolle des alten Herzogs von Silva spielte. Wir wollen die auf „Hernani" bezüglichen Notizen hier folgen lassen.

„*Comédie Française.* 26. Februar 1830. „Hernani." **Erste** Vorstellung. Das Stück hat vollständig durchgeschlagen, **trotz** einer sehr markirten Opposition; die Schönheiten, **welche** dieses Werk trotz seiner Absonderlichkeit enthält, **werden es**

immer über die feigen Bestrebungen der Missgunst erheben; ich habe meinen alten Herzog Silva so gut gespielt, wie es bei einer ersten Vorstellung möglich ist. Die Rolle wird mir später vielleicht Ehre machen.

„27. Februar. Das Stück wird heftig angegriffen und heftig vertheidigt. Abwarten.

„1. März. Der Kampf dauert fort; das Beste bei der Sache ist: der Saal ist voll.

„3. März. Wüthende Cabale; die Damen aus den höchsten Ständen betheiligen sich daran; es gehört für sie jetzt zum guten Tone, bei den interessanten Stellen, namentlich bei der letzten Scene hell aufzuschreien — vor Lachen nämlich. Bravo, meine Damen!

„5. März. Der Saal ist ausverkauft; das Pfeifen stärker denn je. Merkwürdiger Widerspruch: wenn das Stück schlecht ist, weshalb kommt man, und wenn man kommt, weshalb pfeift man?

„6. März. Die alte Leyer. Man geht in „Hernani", um sich über das Stück und die Schauspieler lustig zu machen — aber man kommt und, wenn ein gutes Stück gegeben würde, würde man zu Hause bleiben. So ist unser Publicum heutzutage.

„8. März. Sie kommen, um „Hernani" auszupfeifen, aber sie kommen; würde „Cinna" gegeben, wäre kein Mensch im Saale.

„10. März. Immer noch ein bischen stärker: Faustschläge. — Unterbrechung . . . Polizei . . . Verhaftungen . . . Geschrei . . . Bravo . . . Pfeifen . . . Tumult . . . Menschenmasse . . . Und so weiter.

„12. März. Immer dasselbe. Die Kasse ist das einzige Wesen, das sich darüber amüsirt.

„15. März. Es ist die alte Geschichte; viel Menschen und viel Scandal. Und dabei soll man spielen und gut spielen!

„20. März. Der Scandal wird immer stärker; es ist nicht mehr zum Aushalten.

„22. März. Dasselbe. Reizend.

„24. März. Dasselbe Publicum; derselbe Scandal.

„26. März. Idem.

„28. März. „Gustav Adolph." Ein gutes, vortrefflich gespieltes Stück; natürlich ist der Saal leer; diejenigen, die durch Auspfeifen des „Hernani" Zeugniss von gutem Geschmacke geben, hüten sich, die guten Stücke zu sehen.

„29. März. Hernani. Es wird immer toller. Kaum noch möglich zu spielen.

„31. März. Der reine Hohn; ich begreife nicht, dass die Schauspieler eine solche Infamie noch länger ertragen.

„2. April. Die Geschichte spielt weiter. Es wird wirklich langweilig.

„3. April. O Wunder! Das Stück hat seinen Lauf ohne Schiffbruch, ohne Sturm, ja sogar ohne den leisesten Windstoss zurückgelegt und ist glücklich in den Hafen eingelaufen. Man darf niemals ganz verzweifeln. Der Saal war wiederum, und zum zwanzigsten Male, überfüllt.

„12. April. „Auf Verlangen" Hernani. Viel Publicum und wenig Opposition. Ich habe gut gespielt.

„13. April. Gestern war's ruhig, heute wurde Scandal gemacht. Was soll man dazu sagen?

„15. April. Immer noch derselbe Lärm; und überdies war ich krank. Trauriger Tag!

„17. April. Zwei Komödien werden gespielt und die im Saale ist die lächerlichste.

„20. April. Ich habe gut gespielt, das ist mein Trost. Aber hat man's gemerkt?

„22. und 24. April. Ich spiele jetzt die Rolle zu meiner Zufriedenheit — zum Teufel das Uebrige.

„26. Mai. Ich bin immer noch etwas unwohl. Das Stück zieht noch immer und wird immer noch angegriffen.

„1. Juni. Viel weniger Zuschauer; vollständige Ruhe.

„3. Juni. Die Einnahmen nehmen beträchtlich ab. Es geht zu Ende.

„5. Juni. „Hernani" hat heute die 33. Vorstellung zurückgelegt, nach hartem Kampfe. Es war ein vollständiger Krieg, aber bald wird, so glaube ich, der Streit aus Mangel an Streitern ein Ende nehmen.

„11. Juni. Der König und die Königin von Neapel, die

Herzogin von Berri und die ganze Familie Orleans haben dieser glänzenden Vorstellung beigewohnt. Ich habe gut gespielt.

„18. Juni. Kein Scandal.

„22. Juni. Das Publicum scheint genug zu haben — ich auch."

Nach der 45. Vorstellung verschwand Hernani auf acht Jahre vom Theater. Bei seiner Wiederaufnahme im Jahre 1838 wurde das Drama mit fast ungetheiltem Erfolge aufgenommen und blieb dann Repertoirestück bis zum Staatsstreich, wo es mit sämmtlichen Hugo'schen Werken von der Bühne verbannt wurde und bis zum Jahre 1867 im Bann blieb.

In den Provinzen war der Scandal eben so gross wie in der Hauptstadt. In Toulouse wurde ein junger Mann, Namens Betlam, während der Vorstellung des „Hernani" getödtet. In Vannes starb ein Corporal der Dragoner, der folgendes Testament hinterliess: „Ich wünsche, dass man auf meinen Grabstein die Worte setze: *Hier ruht ein Mann, der an Victor Hugo glaubte.*"

4.

Um den ungeheueren Erfolg zu begreifen, den „Hernani" bei seiner Wiederaufnahme am 20. Juni 1867 in der Presse und im Publicum fand, muss man vor allem zwei Punkte in's Auge fassen; die persönliche Stellung des Dichters zu der napoleonischen Herrschaft und die Bühnenliteratur des zweiten Kaiserreichs. Dieser Erfolg war ein doppelter Protest, ein politischer und ein literarischer. Nach dem Staatsstreiche, dem „Verbrechen des zweiten Decembers", wie ihn die Demokraten, der „Gesellschaftsrettung", wie ihn die Imperialisten nannten, wurde Victor Hugo bekanntlich verbannt.

Er zog sich grollend auf die Canalinsel Jersey zurück, später siedelte er nach Guernsey über und von diesem Eilande schleuderte er die bekannten hasserfüllten, rasenden Pamphlete gegen Napoleon in die Welt hinein — die beissende Satire „*Napoléon le petit*“ und die lodernden Strophen der „*Châtiments*.“

Der Staatsstreich und seine Urheber haben keine leidenschaftlichere und unbarmherzigere Brandmarkung gefunden. Hugo ging in seinem tödtlichen Hasse so weit, unter Umständen den politischen Mord als Heroismus zu besingen; und man erinnert sich vielleicht, dass diese in den Delirien der Verbannung ausgesprochene Verirrung später, bei Gelegenheit des Orsini'schen Attentates, auf das Schamloseste von den dem Dichter feindlich gesinnten Blättern ausgebeutet wurde. Victor Hugo wurde geradezu als intellectueller Urheber des Attentats hingestellt.

Am 18. Januar 1858, also drei Tage nach dem Attentate, liess sich eine ultramontane Unkenstimme in einem Pariser Blatte wie folgt vernehmen: „Mit Recht wünscht man sich Glück dazu, und das französische Gewissen fühlt einige Erleichterung, dass unter den Ruchlosen dieses letzten Complotts kein Franzose sich befindet. Aber vor den Thoren Frankreichs schreibt man, druckt man, verkauft man Bücher, die sogar noch schändlicher sind, als jene, — französische Bücher, wo denjenigen, die solche Streiche vollführen, der Kranz des Ruhmes auf die Stirn gedrückt wird. Ja, ein Franzose ist es, ein früherer *Pair de France*, ein Mitglied der französischen Akademie, der von seinem Asyle aus, das ihm England gewährt hat, den Mord als Heroismus verherrlicht. Er wendet sich *im Namen des Gewissens*

an einen jener Banditen, für die der Dolch noch eine viel zu edle Waffe ist, und sagt ihm, indem er auf den Kaiser zeigt: ‚Du kannst in aller Ruhe den Mann da tödten.‘ O gewiss, dieser Mensch, dieser Galeerentyrtäus wird nicht selbst die Hand an's Werk legen; ihn wird man nicht in den Strassen von Paris erblicken, mit einem Dolche bewaffnet; weder ihn, noch Andere, die dieselbe Feder führen und mit derselben Tinte schreiben! Aber er hat Leser, und seinesgleichen haben Leser; und der Vers, den dieser Elende niederzuschreiben sich nicht geschämt hat, wird bei den Gelagen seiner Leser wiederholt; um Alles in Ein Wort zusammenzufassen: er hat diesen Vers schreiben können, ohne in Frankreich einen einzigen seiner Bewunderer zu verlieren, ohne deswegen weniger emphatisch von Blättern beweihräuchert zu werden, die da sagen, dass Parteicoups, wie der vom 15. Januar, einen ‚schmerzlichen Gegensatz zu unseren sanften Sitten‘ bilden.“

Die anständigen Blätter nahmen natürlich den Dichter gegen diese Vorwürfe in Schutz, die übrigens bei dieser Gelegenheit nicht zum ersten Male erhoben wurden. Rouland, der spätere Justizminister, hatte nicht Anstand genommen, schon früher in öffentlicher Sitzung des kaiserlichen Gerichtshofes, als er in seiner Stellung als Generalprocurator die Anklage gegen einen andern Attentäter zu führen hatte, Victor Hugo mit dem Verbrechen in Verbindung zu bringen: „Ein Mann“, sagte er, „den ich aus Achtung vor seiner ruhmvollen Vergangenheit nicht nennen mag, hat eine Reihe von gehässigen Pamphlets veröffentlicht; sein Talent hat ihn zu einem grossen Dichter gemacht, eines Tages hat er aber auch ein grosser Politiker sein wollen. Um sich

über das glänzende Fiasco, das ihn hier betroffen hat, zu trösten, stürzte er sich wie der Satan in die Abgründe seiner verletzten Eitelkeit, und das Genie entehrte sich durch Wuthgeheul und Verfluchung des eigenen Vaterlandes."

Man kann wohl sagen, dass kein Mensch den Kaiserlichen verhasster war, als Victor Hugo; ja, als sich das Gerücht verbreitete, dass eine allgemeine Amnestie proclamirt werden sollte, sprachen die besorgten Organe des Imperialismus sogar die Hoffnung aus, dass die „Allgemeinheit" dieser Amnestie jedenfalls nicht ganz allgemein sein werde; einem Manne, wie Hugo, dem Galeerentyrtäus, könne doch unmöglich der gastliche Boden Frankreichs wieder erschlossen werden. Der Kaiser war aber zu klug, um sich diese Blösse zu geben; nach der Amnestie hätte auch Hugo sein Vaterland wieder betreten können, bekanntlich aber machte der Dichter von dieser Freiheit keinen Gebrauch.

Unmittelbar nach Erlass des Amnestiedecrets veröffentlichte er in den englischen Blättern folgenden, berühmt gewordenen Brief:

„Niemand wird von mir erwarten, dass ich, was mich betrifft, auch nur für einen Augenblich dem „Amnestie" benannten Dinge meine Aufmerksamkeit zuwende.

„In der Lage, in welcher Frankreich sich befindet, ist und bleibt absoluter, unbeugsamer, ewiger Protest meine Pflicht. Treu der Verpflichtung, die ich meinem Gewissen gegenüber übernommen habe, werde ich das Exil der Freiheit bis zum Ende mit dieser theilen. Wenn die Freiheit zurückgekehrt, werde auch ich zurückkehren.

„Guernesey, Hauteville House. *Victor Hugo.*"

Victor Hugo hat in der That die Verbannung des Kaisers abgewartet, um der seinigen ein Ziel zu setzen. Der Dichter ist nach seinem geliebten Paris zurückgekehrt; der Rückkehr der Freiheit steht nun nichts mehr im Wege.

Sechszehn lange Jahre hindurch waren die schwungvollen Dichtungen des freiwillig Verbannten nicht zur Aufführung gekommen — bis auf die Regie der Theater glaubte die vorsorgliche Regierung des Kaisers ihr Bevormundungssystem ausdehnen zu sollen. Hie und da wagte ein Blatt, wenn es Klage führte über die theatralische Misère der Gegenwart, in discretester Weise daran zu erinnern, dass doch ein gewisser Victor Hugo einige Dramen geschrieben habe, die in der That ein höheres ideales Streben und, aller Schwächen ungeachtet, eine wirklich bedeutende, ja, grossartige dichterische Begabung bekundeten — aber diese schüchternen Andeutungen wurden übel vermerkt; und den Redacteuren wurde der gute Rath gegeben, dieses Thema fallen zu lassen, denn eine weitere Besprechung könnte unangenehme Folgen für das Journal nach sich ziehen. Die gedruckte Beschwerde blieb aus; aber die öffentliche Stimme liess sich nicht todt machen. Sie klagte laut und vernehmlich das Verfahren der Regierung an, die die entsittlichenden Schauspiele mit ihrem Schutze deckte, das Volk geflissentlich verdummte, und aus dem Secretariat des Kaisers hinaus Stücke auf die Bühne brachte, die den Nationaldünkel zu bestärken und den Hass gegen alles Nichtfranzösische künstlich hervorzurufen bestimmt waren; die aber gleichzeitig die Werke eines wahren Dichters in die Acht erklärte, weil ihr Verfasser dem Eidbruche nicht zugejubelt und sich nicht zu den politi-

schen Anschauungen der herrschenden Regierung bekannt hatte. Ein jedes neues Werk, welches Victor Hugo von seiner Insel aus nach Frankreich sandte, ein jeder neuer Erfolg, den er errang, die „*Contemplations*", die „*Légende des siècles*", die „*Misérables*", die „*chansons des rues et des bois*" frischten die Erinnerung an die dramatischen Werke des Dichters, an „Ruy Blas", „Marion Delorme", „Hernani" auf und verstärkten den Unwillen des gebildeten Publicums.

Und was wurde diesem als Ersatz für die verpönten Werke des Romantikers geboten? Militärische Spectakelstücke der d'Ennery und Mocquard. Das Kaiserreich mit seinen Boulevards und Kasernen war nicht dazu angethan, neue Poeten zu erzeugen; es war ihm auch nichts daran gelegen, dass ein Dichter seinen Enthusiasmus, seine Leidenschaft, seinen Unabhängigkeitssinn durch künstlerische Werke in die Massen hineintrage; im Gegentheil hatte es alles Interesse daran, die verdummenden Prunkstücke mit lebendigen Kameelen und Tirailleurfeuer, die unanständigen Farcen, in denen sich ein paar Dutzend kaum gekleideter, widerlich geschminkter Frauenzimmer produciren, mit einem Worte: die mit Recht verrufene „Literatur des zweiten Kaiserreichs" zu begünstigen, die von den besseren Productionen aus derselben Zeit streng gesondert werden muss.

Welche Umstände den Kaiser dazu veranlasst haben, das Verbot des Hugo'schen Stückes aufzuheben, ist nie bekannt geworden. Wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Nachricht, dass das „Theater Français" den „Hernani" neu einstudire. Wochen lang sprach man von nichts Anderem, als von dieser Thatsache, die durch die oben angeführten Verhältnisse in der That ein Er-

eigniss geworden war. Die erste Wiederaufführung wurde eine grossartige Huldigung für den Dichter — die literarischen Rancunen von ehedem waren vergessen, einmüthig feierte jetzt ganz Paris die Rückkehr der Gedankenfreiheit, der Leidenschaft auf die Bühne. „Hernani" erweckte die Erinnerungen an die heissen Tage des Juli von 1830 und gleichzeitig auch die an den kalten December des Jahres 1851; man schämte sich der langen Nacht und jubelte der heissen Sonne zu. Der Enthusiasmus des Publicums war unbeschreiblich, und der rauschende Beifall im Saale verpflanzte sich auf die Tausende, die das Theatergebäude umstanden, und wenigstens an der Demonstration zu Gunsten des Dichters theilnehmen wollten. Zum Schlusse des Dramas wollte das Klatschen und Hochrufen gar kein Ende nehmen. Bis tief in die Nacht hinein rief man auf den Strassen von Paris: „Es lebe Victor Hugo, der Verbannte, der Geächtete!"

Und in den Tuilerien vernahm man den Widerhall, der das Todesröcheln des am Tage vorher, am 19. Juni, in Queretaro erschossenen Maximilian übertönte.

TAYLOR INST. O.

EMIL AUGIER.

Der Name Emil Augiers gilt bei uns weit weniger als in Frankreich. Die Franzosen weisen dem Dichter der „*Ciguë*“, der „*Aventurière*“, der „*Gabrielle*“, der „*Lionnes pauvres*“ und der „*Effrontés*“ unter ihren modernen Dramatikern die erste Stelle an; bei uns ist Augier weniger bekannt und wird weniger geschätzt als die Feuillet, Dumas fils und Sardou, obwohl er diese an dichterischer Kraft, an Kühnheit des Gedankens und des Stils weit überbietet. Man weiss hierzulande so wenig von dem „Enkel Molières“, wie die französische Kritik Augier genannt hat, dass noch vor Kurzem eine seiner bekanntesten dramatischen Dichtungen, „*Gabrielle*“, in einer Prosabearbeitung und unter verändertem Titel als deutsches Originalwerk über die Bretter einer Berliner Bühne gehen konnte, ohne dass die Kritik der gegen das Publicum verübten Mystification gewahr geworden wäre.

Wer ein Augier'sches Stück nur in Deutschland gesehen hat, wird schwerlich begreifen, wie die Franzosen so viel Aufhebens von diesem Schriftsteller machen können. Bei der Uebertragung in's Deutsche verlieren seine Stücke in der That ihre Hauptvorzüge und ihre Schwächen treten um so greller hervor. Auf die sogenannte „Mache“,

an welcher selbst der unbeholfenste Uebersetzer nichts verderben kann, versteht sich Augier weit weniger als Dumas und Sardou. Die Scenen seiner Schauspiele sind oft willkürlich und lose verbunden; nach einem mächtigen Anlaufe versagt ihm zum Schluss bisweilen die Kraft und er bricht zusammen, da ihm die Routine, welche bei Dumas fast immer die natürliche Kraft ersetzen muss, fehlt. Das sind Fehler, welche in den Uebersetzungen der Augier'schen Stücke sehr auffällig werden und sehr störend wirken. Im Original werden dieselben aber durch Schönheiten, welche die Uebersetzung kaum errathen lässt, gemildert, bisweilen ganz verdeckt. Vor allem durch den Dialog.

Keiner der modernen französischen Dramatiker kann in der Sprache mit Augier wetteifern. Sein Stil strotzt von Gesundheit; er braucht nicht ein halbes Dutzend verschwommener Bilder, um dem Publicum klar zu machen, was er ungefähr sagen will; der schärfste und knappste Ausdruck steht ihm stets zu Gebote, und mit dem ersten Schlage trifft er allemal den Nagel auf den Kopf. Augiers Dialog in Prosa wie in Versen besitzt einen wundervollen Schwung und die wahre Energie, nicht die prahlerische Muskelhuberei der sprachlichen Strassenherkulesse, die mit centnerschweren Worten Fangball spielen, sondern die ruhige, selbstbewusste Kraft, die ohne sonderliche Anstrengung im rechten Augenblicke das Rechte thut. Dieser eigenthümliche Vorzug seiner Dichtungen fällt bei der Uebersetzung aus dem Französischen in's Deutsche gewöhnlich in's Wasser. Und ebenso ergeht es ihnen mit dem Reize, den die Charakteristik der in ihnen auftretenden Personen für die französische Gesellschaft hat. Die Augier'-

schen Schauspiele sind fast ohne Ausnahme Gelegenheitsstücke in des Wortes bester Bedeutung. Der Dichter steht unmittelbar unter dem Eindrucke der Stimmung, welche die Gesellschaft beherrscht, der er angehört. Die Ereignisse, welche diese Gesellschaft bewegen, reflectiren in mehr oder minder deutlichen Umrissen in seinen Werken, und in ihnen findet man die berühmten oder verrufenen Persönlichkeiten wieder, auf welche zu einer bestimmten Zeit sich aller Blicke hinlenkten. Es versteht sich aber von selbst, dass ein Publicum, welches ganz genau weiss, dass „*le mariage d'Olympe*" ein energischer Protest gegen die Verherrlichung der gefühlvollen Unzucht in der „*dame aux camélias*" ist, dass der schamlose Vernouillet in den „*Effrontés*", um sich durch das gefährliche Instrument der Presse den Weg in die anständige Gesellschaft zu bahnen, das einflussreiche Blatt „*La conscience publique*" in demselben Augenblicke ankauft, in welchem Mirès sich käuflich in den Besitz eines der angesehensten Pariser Organe brachte — es versteht sich, dass ein Publicum, dem alles das gegenwärtig ist und das unwillkürlich zu der reizvollen Parallele zwischen der Wirklichkeit und der Darstellung auf der Bühne angeregt wird, ganz anders gepackt wird, als das indifferente Publicum einer andern Nation, welches an den Vorgängen hinter den Coulissen der Pariser Bühne und Börse doch nur ein secundäres Interesse nimmt. Was gehen uns die Pariser Schwindler an? Wir haben mit den heimischen vollauf genug zu thun.

Das specifisch Französische in der Sprache, im Stoffe und in den Typen der Augier'schen Schauspiele, dem durch die Uebersetzung seine frische Eigenthümlichkeit und seine zündende Wirkung genommen worden ist,

hat den Ruf Augiers in Deutschland erheblich beeinträchtigt. Sein grosses Verdienst als französischer Autor wird dadurch nicht vermindert; und es unterliegt keinem Zweifel, dass in der französischen Literaturgeschichte der Name Emil Augiers noch mit Ehren bestehen wird, wenn von dem losen Kranze, den das heutige Publicum auf die Stirn des jüngeren Dumas gesetzt hat, längst das letzte welke Blatt vom Winde verweht sein wird.

Das reizend frische Lustspiel „*La Ciguë*", mit welchem Augier im Jahre 1844 debütirte, deutete noch nicht hin auf denjenigen Pfad der dramatischen Laufbahn, auf welchem der Dichter die grössten Erfolge erzielen sollte. In diesem anmuthigen Lustspiele, das in dem goldenen Zeitalter der Antike spielt, war die „moralische Lection", welche die zu schnell gealterte und blasirte Jugend unserer Tage aus demselben entnehmen konnte, noch discret verborgen und blieb schüchtern im Hintergrunde. „*La Ciguë*" hatte einen ungewöhnlichen Erfolg und brachte das durch seine beständigen Misserfolge in Verruf gerathene Odeontheater wieder in Flor. Das *Théâtre français*, welchem der junge Dichter sein Manuscript zuerst anvertraut, hatte sich dieses mit einem bis dahin beinahe beispiellosen Erfolge aufgenommene Stück entgehen lassen. Einige Jahre später nahm das erste Theater auch dieses Lustspiel in sein Repertoire auf. „Der Director," sagte ein französischer Kritiker damals, „heirathet die dreissigjährige Wittwe, nachdem er ihr als zwanzigjähriger Jungfrau einen Korb gegeben."

Mit der „*Aventurière*", dem nächsten seiner bedeutenden Schauspiele, lenkte Augier in die Bahn ein, auf welcher er das Vorzüglichste leisten, die wärmsten Freunde und die heftigsten Widersacher finden sollte. Man be-

zeichnet diese Specialität der dramatischen Dichtung jetzt gewöhnlich als das „moderne Sittenlustspiel", obwohl diese Bezeichnung manches zu wünschen übrig lässt. Die „Abenteurerin" könnte man als die ältere Schwester der „Kameliendame" bezeichnen. Es ist die Courtisane, die in der von ihrer Schmach verpesteten Atmosphäre nicht mehr leben kann, die sich sehnt nach der reinen frischen Luft und den guten Vorsatz hat, ein neues Leben zu beginnen. „Ich will meinen Rang unter den ernsten Frauen", ruft Clorinde in Verzweiflung aus, „unter jenen Frauen und Schwestern, die für uns ein Geheimniss bleiben, und von denen wir armen Mädchen nichts weiter kennen als die hohe Achtung, welche unsere Geliebten ihrem Namen bezeugen".

— *„Dont nous ne savons rien, pauvres filles! sinon*
Le respect que font voir nos amants à leur nom."

Für Clorinde erschliesst sich die Hoffnung, sich in die ihr bisher unbekannten Kreise, welche Achtung gebieten, zu erheben. Sie steht im Begriffe, einen alten, reichen Edelmann, der Wittwer ist, zu heirathen; aber der Sohn, der die Vergangenheit jener Frau, welche die Stelle seiner Mutter einnehmen soll, kennt, vereitelt die Heirath. Sie zieht von dannen mit den Worten: „Ihr macht dem Schuldigen die Umkehr unmöglich, indem Ihr den Pfad der Reue so mit Dornen übersäet, dass kein menschlicher Fuss ihn betreten kann! Vor Gott mögt Ihr Euch verantworten wegen der verirrten Seelen, die Eure Sittenstrenge dem Laster wieder in die Arme jagt!"

Vous rendez le retour impossible au coupable,
Faisant au repentir un si rude chemin,
Qu'on ne peut y marcher avec un pied humain!

Vous répondrez à Dieu des âmes fourvoyées
Que vos rigueurs auront au vice renvoyées.

Ein Jahr nach der Revolution, welche die Leidenschaften auch auf den Brettern mächtig erregt hatte, brachte Augier — zur Freude aller braven Leute — seine „Gabriele" auf die Bühne, die Verherrlichung der Häuslichkeit, der Familie. Gerade seines etwas philiströsen Beigeschmacks wegen mundete die Kost, die aus der Benedix'schen Küche hätte bezogen sein können, den Parisern ganz vortrefflich. Sie hatten damals das Bedürfniss, sittlich zu sein, wie sie jetzt den innern Drang zur Frömmigkeit verspüren. Mit tiefem Wohlbehagen vernahm das Parterre die beredten Worte, welche von der Bühne herab gegen die Untreue und den Ehebruch geschleudert wurden, und die Akademie krönte das Werk mit dem Tugendpreise. Einen Vers muss sie wohl übersehen haben; denn dieser eine Vers ist so ziemlich das Unsittlichste, was je gesagt worden ist. Der Gatte nennt den Ehebruch „ein Verbrechen, das lächerlich gemein, es sei denn erhaben!"

„— *un crime*
Grotesquement ignoble, à moins d'être sublime."

„Was!" ruft Audiffert in seiner kritischen Würdigung dieses Werkes aus, „also unter Umständen ist der Bruch der ehelichen Treue erhaben! Dabei gehen aber die Ehen zu Grunde! Man zeige mir doch die Gattin, die, wenn sie Leib und Seele einem verhängnissvollen Geliebten preisgiebt, sich *nicht* für ‚erhaben' hielte!" Diesem Einwande gebricht es nicht an Berechtigung.

*) *Les jugements nouveaux. Paris* 1860, *Librairie nouvelle.*

Man kann Augier ferner mit Recht den Vorwurf machen, dass er in diesem Stücke die Farben zu stark aufgetragen habe. Der Gatte, der Advocat Julien Chabrière, der die Prosa des Alltagslebens in ihrer ganzen Liebenswürdigkeit, in ihrer gesunden Frische, in ihrer Poesie — wenn der Ausdruck gestattet ist — darstellen soll, ist wirklich über die Gebühr prosaisch; und man kann es seiner klugen, feingebildeten Frau, Gabriele, eigentlich gar nicht übel nehmen, wenn sie sich von dem unerträglich nüchternen Philister nicht sonderlich angezogen fühlt. Julien begreift nicht, wie eine verständige Frau an einem guten Buche, an einem interessanten Romane Gefallen finden kann, und die naive Frage seines aufgeweckten Töchterchens, weshalb Mama „noch liest, da sie ja doch schon lesen kann", versetzt ihn in Entzücken. Er geräth ausser sich darüber, dass an seinem Hemd ein Knopf fehlt; in einem ordentlichen Haushalte dürfe so etwas nie vorkommen:

„. . . *hors chez nous, où voit-on*
Chemise de mari n'avoir pas de bouton."

Er verlangt, dass seine Frau inniges Interesse an seiner Unterhaltung nehmen soll, wenn er ihr von seinen Processen, von Erbschaftsangelegenheiten, die fremde Personen betreffen, von Hypothekenkündigungen und dergleichen erzählt. Und wenn ihn einmal eine sentimentale Regung überkommt, wenn er sich vergisst und verräth, dass unter der Hausbackenheit seines gewöhnlichen Wesens eine empfindsame Seele verborgen ist, dann schämt er sich seiner Schwäche und trumpft darauf, ein eingefleischter, steifleinener, gründlich nüchterner Philister zu sein. So in der Scene, in welcher er von seinem kleinen Mädchen spricht. Da wird er weich, da

macht ihn die Vaterliebe zum Poeten, da findet er für das edelste Gefühl die herzlichen Worte:

„Nous n'existons vraiment que par ces petits êtres,
Qui dans tout notre coeur s'établissent en maîtres,
Qui prennent notre vie et ne s'en doutent pas,
Et n'ont qu'à vivre heureux pour n'être point ingrats".

— da übermannt ihn die Rührung und die Thränen treten ihm in die Augen.

„Weinst Du?" fragt Gabriele.

„Nein," antwortet er, „mir ist eine Fliege in's Auge geflogen."

„Wenn die Thränen aus Deinem Herzen gekommen wären, so würden sie mir gefallen haben", versetzt die wieder einmal ernüchterte Gabriele.

Und ist eine Frau zu tadeln, wenn sie sich verletzt fühlt durch die fabelhafte Tactlosigkeit ihres Gatten, der sich sogar die bevorstehenden Vaterfreuden nach den ökonomischen Bedingungen des Haushalts zurecht legt? „Wenn die Geschäfte blühen", sagt Julien zu seiner feinfühligen Frau,

„Nous pourrons nous donner le luxe d'un garçon".

Wie gesagt, man begreift, dass diese Ehe nicht glücklich ist. — Der Ausgang des Lustspiels ist durchaus gelungen. Plötzlich kommt die edle Natur des bisher so gewöhnlich erscheinenden Menschen zum Durchbruche. Er, dem man nur Sinn für das Alltäglichste und Niedrigste zutrauen konnte, erhebt sich unerwartet zu einer wunderbaren Höhe der Gesinnung und eifert in den Worten eines wahren und begeisterten Dichters gegen den Ehebruch — in Gegenwart seiner Frau und des Mannes, der nach dem normalen Verlaufe der Dinge in einer halben Stunde ihr Geliebter geworden

wäre. Gabrielen fällt es wie Schuppen von den Augen; sie erkennt den Schatz, den sie in ihrem vortrefflichen Manne besitzt, und sinkt reuevoll und gerührt ihm zu Füssen:

„O père de famille! ô poëte! je t'aime".

Nach *„Gabrielle"* schrieb Augier verschiedene andere Lustspiele, die in geringerem Grade als die eben kurz analysirten die Eigenschaften ihres Verfassers erkennen lassen. Erst mit *„le gendre de Monsieur Poirier"* (1855) lenkte der hochbegabte Dichter wieder aller Blicke auf sich. Das Stück, an welchem Jules Sandeau mitgearbeitet hat, geisselt die Vorurtheile des verarmten Adels und die Lächerlichkeiten der reichgewordenen Bourgeoisie. Es ist durch die deutsche Bearbeitung bei uns ziemlich allgemein bekannt geworden und das überaus wirksame Lustspiel, das sich von der Uebertreibung allerdings nicht frei hält und dessen Komik oft in's Possenhafte hinübergreift, braucht hier um so weniger hervorgehoben zu werden, als man bei der doppelten Vaterschaft nicht wissen kann, an wen die Complimente oder Vorwürfe zu richten sind, ob an Emil Augier oder an Jules Sandeau.

Gleichzeitig gab Augier einem andern Pariser Theater eines seiner kühnsten Werke: *„Le mariage d'Olympe"*, das trotz des mässigen Bühnenerfolgs ohne Bedenken seinen bedeutendsten Arbeiten zugezählt werden muss. Es ist allerdings ein starkes, ein sehr starkes Stück! So stark, dass es die Franzosen kaum ertragen haben, und es die Deutschen ganz gewiss nicht ertragen würden. Aber es lässt sich nicht leugnen, dass Augier in diesem Schauspiel über die Courtisane das Verwegenste und Richtigste, was die Literatur des zweiten Kaiserreichs in dieser vielbesprochenen Frage hervorgebracht, gesagt hat.

Er ist der Prostitution mit glühendem Eisen auf den Leib gerückt, — um den gesellschaftlichen Krebsschaden auszubrennen.

Augier hat sich das Vergnügen bereitet, die Dumas'schen Schauspiele fortzusetzen, um zu zeigen, zu welchen Consequenzen sie führen. Er nimmt ein verworfenes Geschöpf, wie deren ein halbes Dutzend in den Dumas'schen Stücken herumlaufen. Er entzieht ihr die Berechtigung über die Vorurtheile und über die Unduldsamkeit der Gesellschaft zu jammern; er führt sie in den Kreis geachteter Leute, die sie achten, er vermählt sie mit einem Ehrenmanne — was wird aus ihr? Wieder eine Dirne! Das ist's, was Augier in dem merkwürdigen Schauspiele entwickelt.

Olympia Taverny ist in der Ausschweifung aufgewachsen. Ihre Vergangenheit ist entsetzlich. Ein junger Edelmann aus der Provinz, Henry de Puygiron, lernt sie kennen und verliebt sich in sie, ohne zu ahnen, vor welches Geschöpf er seine Perlen wirft. Es gelingt dieser Olympia, den Vater ihres Geliebten, den strengen Marquis de Puygiron, zu beschwindeln; sie giebt sich für die Tochter eines royalistischen Bauern aus der Vendée aus, der für seinen König auf dem Schlachtfelde geblieben ist, und der alte Legitimist sieht über die Mesalliance hinweg und nimmt diejenige, deren Vater „für die gute Sache" sein Herzblut vergossen haben soll, als Tochter in sein Haus auf. Und so gehört nun Olympia zur guten, zur besten Gesellschaft! Die frühere Olympia ist todt, ganz gesetzlich todt. Ihre vorsorgliche Mutter hat in den Zeitungen den in San-Franzisko erfolgten Tod des unglücklichen Kindes angezeigt; in Europa lebt nur eine Gräfin Olympia von Puygiron.

Was macht nun die junge Gräfin, von welcher die Last einer schmachvollen Vergangenheit abgewälzt ist, für die alle Bedingungen eines glücklichen, ehrenhaften Lebens erfüllt sind? Sie langweilt sich fürchterlich unter den anständigen Menschen! Die Sittsamkeit ihrer Umgebung wird ihr unerträglich. Sie wird befallen von jener widerwärtigen Gemüthskrankheit, für welche die Franzosen den treffenden Ausdruck *„nostalgie de la boue“*, „Heimweh nach dem Schmutze“ besitzen. Sie sehnt sich zurück nach den lustigen Soupers, bei denen man die Spiegel zerschlägt, die Gläser zerbricht, die Leuchter umstösst und scherzhaft dem Kellner die Sectflaschen an den Kopf wirft. Sie sehnt sich nach den verwegenen Sprüngen auf dem Opernball, nach den lasciven Gesängen ihrer früheren Freundinnen, nach den Zoten ihrer früheren Freunde. Und als sich ihr die erste Gelegenheit darbietet, in die Freuden des Lasters zurückzuspringen, thut sie es ohne Reu und Scheu. „Setz' eine Ente unter Schwäne, und sie wird ihre Pfütze vermissen“, sagt eine der Personen in diesem Stücke.

Der Graf, Olympias Gatte, erfährt die Streiche seiner Frau, erfährt, welche Person er zu sich zu erheben versucht hat. Da lässt Olympia die Maske ganz fallen und zeigt sich in ihrer ganzen Gemeinheit. Sie will ein Vermögen erpressen, um es mit ihrer Sippe durchzubringen. Der alte Marquis greift in einem Augenblicke wilder Leidenschaft zur Pistole und erschiesst sie. —

Das Schauspiel rief bei seinem ersten Erscheinen auf den Brettern des Vaudevilletheaters einen wahren Sturm der Entrüstung hervor; die Tageskritik zerfleischte es, und so verschwand es nach nicht langer Zeit vom Repertoire. Nachsichtiger und gerechter hat die ernste

Kritik, welche sich nicht von der Strömung des Tages beeinflussen lässt, über dies Werk geurtheilt. Sie hat die bedeutenden Eigenschaften dieser verwegenen Dichtung: den herrlichen Dialog, die Schärfe und Wahrheit der Charakteristik, die spannende und geschickt geführte Handlung gebührlich hervorgehoben und keinen Anstand genommen „die Vermählung der Olympia" den beachtenswerthesten Erzeugnissen der zeitgenössischen Bühnenliteratur beizugesellen.

Ein ähnliches Schicksal sollten „*Les lionnes pauvres*" erfahren, welche Augier im Verein mit Ed. Foussier im Jahre 1858 auf demselben Vaudevilletheater aufführen liess. Dieser Stoff giebt an Verwegenheit dem der „*Mariage d'Olympe*" nichts nach. Augier behandelt hier den Ehebruch in seiner poesieleersten und verächtlichsten Gestalt: nicht die Liebe, nicht einmal die sinnliche Leidenschaft, die elende Putzsucht ist es diesmal, welche die Gattin ihre Pflichten vergessen macht.

Dieses Stück — nach meinem Dafürhalten eines der merkwürdigsten Producte der neueren dramatischen Dichtung in Frankreich — ist in Deutschland so wenig bekannt geworden, dass ich den Inhalt hier eingehend mittheilen will: Es lebt da in Paris ein kreuzbraver Bureauvorsteher eines Notars, Namens Pommeau. Der Mann hat sich durch seine Umsicht, seinen Fleiss und seine Sparsamkeit ein kleines bescheidenes Vermögen angesammelt. Er hat dabei das Vermögen des ihm anvertrauten Pflegekindes so trefflich verwaltet, dass er diesem Kinde an dem Tage, an welchem es sich verheirathet, ein recht respectables Capital als Mitgift geben kann. Dies Pflegekind heisst Therese, und es hat sich mit einem jungen talentvollen Advocaten Namens Lecarnier verheirathet.

Pommeau fühlt sich, nachdem seine geliebte Tochter — so nennt er sein Mündel — von ihm geschieden ist, recht einsam und recht allein. Er ist noch nicht alt, aber er ist nicht mehr jung. Da führt ihn der Zufall mit einem bildschönen jungen Mädchen zusammen, mit Seraphinen. Diese ist gebildet, sie hat Neigung zum Luxus, und ihre Mutter hat ihr nichts als Schulden hinterlassen. Pommeau heirathet dieses Mädchen. Er macht sich nicht die geringsten Illusionen darüber, dass diese Heirath von Seraphinens Seite auf die Liebe zurückzuführen sei; aber er hofft und glaubt, ihr durch seine Zuvorkommenheit, durch seinen Opfermuth, seine wahre, ernste Freundschaft die Gefühle der tiefen Achtung einzuflössen. Er arbeitet Tag und Nacht und unterstützt Seraphinen in allen Neigungen ihrer vergnügungssüchtigen Jugend.

Seraphine liebt den Aufwand im Hause; Pommeau schafft ihr ein kleines Paradies: die herrlichsten Möbel, die schönsten Stoffe, die kostbarsten Geräthe. Seraphine liebt die glänzende Toilette; Pommeau findet das ganz natürlich. Seraphine liebt den Glanz in der Gesellschaft; Pommeau bietet ihr die Möglichkeit, sich überall zu zeigen, wo es für ausgemacht gilt, dass die gute Gesellschaft da sein müsse: in den prächtigen Soiréen der hochbürgerlichen Kreise — weiter hinauf geht es allerdings nicht — bei den Rennen, bei den ersten Vorstellungen interessanter Novitäten im Theater, überall da, wo der sogenannte gute Ton die auserlesensten Elemente der Gesellschaft zusammenführt.

Unbegreiflicherweise kann dieser ganze Aufwand aus dem bescheidenen Einkommen Pommeaus, seiner Leibrente und dem unbedeutenden Gehalt als Bureau-

vorsteher bestritten werden. Pommeau selbst wundert sich wohl darüber, aber er weiss, dass seine kluge Frau mit geringen Mitteln Grosses erzielen kann, dass sie einen seltenen Späherblick zur Ausfindigmachung billiger Gelegenheitskäufe besitzt. Dabei beruhigt er sich.

Noch unbegreiflicher aber ist es, dass sein Mündel Therese, die über ein beträchtliches Vermögen verfügen kann, und deren Mann eine bedeutende Praxis hat, beständig in Geldverlegenheiten sich befindet. Therese spricht sich ihrem Pflegevater gegenüber offen aus. Pommeau sucht alle möglichen Erklärungen hervor, um Therese zu beruhigen, aber keine ist stichhaltig; und der Gedanke setzt sich bei ihr fest, dass ihr Mann, der Advocat Lecarnier vor ihr, seiner Frau, irgend eine kostspielige Leidenschaft verbergen müsse. Und dieser Gedanke wird bei ihr zur Gewissheit, als ihr gerade in dem Augenblicke, in dem sie Pommeau ihr Herz ausschüttet, vom Diener eine offene Rechnung überreicht wird, die zweifellos für ihren Mann bestimmt ist. Sie betrifft einen modernen Damenhut, der ganz genau beschrieben ist und eine Unsumme kostet. Sie bezahlt die Rechnung, und sobald der Diener das Zimmer verlassen hat, bricht sie in wilde Verzweiflung aus. Sie ist fest entschlossen, ihren Mann zu verlassen, und Pommeaus eindringlichen Reden setzt ihr weiblicher Stolz den entschiedensten Trotz entgegen. In demselben Augenblicke hört man Geräusch im Vorzimmer. Pommeau beschwört Theresen, jetzt keine Scene zu machen.

„Gerade jetzt", antwortet Therese. „Nicht einen Augenblick will ich das lügnerische Verhältniss länger aufrecht erhalten. Lesen Sie ihm die Rechnung mit lauter Stimme vor, damit er weiss, wie die Sachen liegen!" Da

tritt Seraphine ein. Pommeau hält die noch geschlossene Rechnung in der Hand und ist eben im Begriffe, dieselbe zu entfalten und zu lesen, als Theresens Blick auf Seraphinen fällt.

Seraphine trägt den in der Rechnung genau beschriebenen Hut.

Entsetzt stürzt Therese auf Pommeau ein und entreisst ihm das Blatt Papier, dessen Kenntnissnahme ihm nicht nur ihr Unglück, sondern auch seine Schande offenbaren würde. Theresens ganzes Streben ist nun darauf gerichtet, den Unglücklichen in seiner Blindheit zu erhalten, weil sie weiss, dass das Bewusstsein seiner Entehrung ihn tödten würde. Sie begeht den Heroismus, vor Pommeaus Augen den Hass und die Verachtung, welche sie Seraphine gegenüber empfindet, niederzukämpfen und der treulosen Gattin ihres väterlichen Freundes, die ihr ihren Gemahl geraubt hat, Freundschaftsgefühle zu erheucheln.

Therese begreift nun Alles. Aus ihrem Haushalte ist das Geld in den Seraphinens übergegangen, und der nichtsahnende Pommeau trägt einen Rock, der vielleicht mit dem Solde für die Treulosigkeit seiner Gattin von Lecarnier bezahlt ist. —

Leider kann es ihr nicht gelingen, den alten, ehrenhaften Mann in seiner holden Täuschung zu bewahren. Durch eine Modistin kommt das schmähliche Geheimniss heraus. Pommeau erfährt den wahren Werth seines Besitzthums — es ist nicht das rechte Wort, aber ich finde keinen andern Ausdruck, es sei denn: „dessen, was Seraphine angeschafft hat". Er erfährt aber nicht den Namen des Elenden, der — Gott weiss, um welchen Preis — seiner Frau die Mittel zur Bestreitung ihres

Luxus gewährt hat. Eine einzige Hoffnung bleibt ihm noch: dass Seraphine Schulden hat. Aber das ist nicht der Fall. Und so erschliesst sich ihm die fürchterliche Gewissheit, dass er mit der Schande seiner Frau ihre Putzsucht und den Aufwand seines Hauses bestritten hat. Er verstösst die Unwürdige, oder vielmehr er flieht das Haus.

In dumpfer Verzweiflung beschliesst er, seinem Leben ein Ende zu machen. Aber da fällt ihm ein, dass er noch eine Schuld abzutragen hat. Er will den Menschen ausfindig machen, der ihn mit der Schande seiner Frau gefüttert hat, er will ihn mit den Banknoten ohrfeigen — und dann will er sterben. So kommt er in später Abendstunde zu Theresen. Er ist den ganzen Tag gelaufen; ermattet und zerschlagen lässt er sich auf einen Stuhl nieder, und er, der obdachlos geworden ist, bittet seine Tochter um Obdach für eine Nacht. Ein Grauen überkommt Theresen bei dem Gedanken, dass der ehrliche Pommeau mit dem Schänder seiner Ehre, mit seinem Mörder, mit ihrem Gatten Lecarnier unter einem Dache schlafen soll. Sie sucht allerhand Ausflüchte, um das zu verhindern.

Da wendet sich Pommeau an Lecarnier selbst. „Mein Freund", sagt er, indem er die Hände ausbreitet, als wolle er ihn umarmen, „reden Sie Ihrer Frau doch zu", und er versucht, sich Lecarnier zu nähern. Therese stürzt dazwischen. Sie sagt kein Wort, aber das kann sie nicht dulden. Erstaunt blickt Pommeau sie an. Und da liest er auf den entsetzten, verzerrten Zügen seines Pflegekindes die furchtbare Wahrheit:

„Schurke, Du warst es also, den ich suchte!"

Er will auf ihn eindringen, seine Kräfte versagen

ihm, ein gemeinsamer Freund des Hauses reicht dem alten Manne den Arm, und Beide verlassen das Haus. —

Der Vorhang fällt, und man verlässt das Haus mit dem trüben Gefühle, dass der arme Pommeau die Nacht wohl schwerlich überleben wird.

Das ist in grossen Zügen die Geschichte dieses merkwürdigen Dramas, welches auf der Bühne von unbeschreiblicher Wirkung ist. Augier hat hier den Bruch der ehelichen Treue in seiner widerwärtigsten Gestalt dargestellt. Seraphine liebt nicht etwa ihren Verführer, den Lecarnier, sie verkauft sich ihm, um mit dem Sündengelde ihren Luxus zu bestreiten, sie entehrt einiger Ellen Spitzen halber den Mann, der für sie Tag und Nacht arbeitet, der ihr Alles anvertraut und ihr Alles geopfert hat.

Und was wird aus Seraphinen? Eine der im Stücke auftretenden Personen giebt darauf die richtige Antwort: Die leichtsinnige Geliebte in diesem Jahre wird später Vorsteherin irgend eines jener zweifelhaften Salons, wo die Kugel auf dem Roulette lustig springt, und endet . . . im Hospitale. Das ist der gewöhnliche Entwickelungsgang; und da braucht die menschliche Gerechtigkeit der göttlichen nicht vorzugreifen.

Ich gebe zu, dass das Stück einen unheimlichen Eindruck macht, aber ich gebe nicht zu, dass dieser Eindruck auch nur im Entferntesten unsittlich sei. Ganz im Gegentheile. Die Schuldbewussten sassen allerdings auf feurigen Kohlen während der Vorstellung jenes Stückes. Aengstlich blickten sie um sich, immer von der Todesangst gepeinigt, dass der Eine oder Andere sie doch wohl erkennen möge. Hinter einem erzwungenen Lächeln, einer künstlich aufgelegten Unbefangenheit

suchten sie die tiefsten Seelenqualen zu verbergen. Aber schlechter ist durch dieses Schauspiel kein Mensch geworden, den Reiz zum Bösen hat es nicht erweckt; ja ich bin sogar überzeugt, dass dasselbe auf jedes nicht ganz verhärtete Gemüth einen veredelnden und bessernden Eindruck gemacht hat, dass so manchem leichtsinnigen Menschen, als ihm hier die furchtbaren Folgen eines bisweilen nur unüberlegten Augenblicks in der grässlichen Wahrheit gezeigt wurden, die Schuppen von den Augen gefallen sind.

Wie man sieht, theilt Augier die Ansicht von St. Just:

„Man heilt die grosse Krankheit nicht
Mit Rosenöl und Moschus" —

er hält in der Henkerfaust das glühende Eisen und drückt das Schandmal tief in das zischende Fleisch zu ewiger Verachtung.

Der ursprüngliche Titel, welcher den Inhalt vollkommen deckte: „*Les femmes du monde entretenues*" wurde von der Censur beanstandet; Augier wählte dafür „*Les lionnes pauvres*", was sich im Deutschen wohl am besten durch „die Modedame ohne Geld" übersetzen lässt.

Das Stück wurde wiederum der Gegenstand der leidenschaftlichsten Angriffe, aber beim Publicum schlug es durch. Es errang einen geräuschvollen und anhaltenden Erfolg.

Ganz dasselbe gilt von dem Schauspiele: „*Les Effrontés*", dessen Aufführung auf der Bühne eines Berliner Theaters den unmittelbaren Anlass zu dieser flüchtigen Skizze der Augier'schen Werke gegeben hat. Ich

wohnte der ersten Aufführung dieses Stückes (Januar 1861) im *Théâtre français* bei, und der Eindruck, den dieselbe auf mich gemacht hat, ist mir unvergesslich geblieben. Das erste französische Theater hatte seine stolzesten Kräfte zur Interpretation dieses Werkes aufgeboten: Samson spielte den pessimistischen Marquis, Regnier den Schwindler Vernouillet, Got den verkommenen Journalisten Giboyer, Provost den Banquier Charrier, Leroux den Redacteur Sergine, Delaunay den jungen Charrier und Frau Arnould-Plessy die Marquise. Es war ein vollkommenes künstlerisches Ensemble, so vollkommen, wie es bei den jetzigen Kräften des *Théâtre français* nicht mehr hergestellt werden kann.

Man vergegenwärtige sich den Zeitpunkt, an welchem diese erste Aufführung stattfand. Das in Italien siegreich gewesene Kaiserthum war in der Epoche seiner stärksten Ascendenz und nicht mehr weit vom Gipfel entfernt. Es war die Zeit der grossartigen industriellen Unternehmungen, der fabelhaften Gründungen, der rapiden Vermögensansammlungen. Mirès, über dessen Privatcharakter allerhand dunkle Gerüchte in Umlauf waren, strahlte im Reflex seiner unheimlich schnell zusammengerafften Millionen; er hatte eines der verbreitetsten Pariser Blätter angekauft; er hatte seine Tochter an den Prinzen von Polignac vermählt. Gleichzeitig mit den erstaunlichen Speculationen hatte sich als deren Fördererin die unlauterste Form des öffentlichen Ausdrucks, die man jetzt die „Revolverpresse" nennt, in erschrecklicher Weise entwickelt. Mit den Fingern zeigte man auf die Journalisten, die ihre feile Feder dem Meistbietenden zur Verfügung stellten, die mit eherner Stirn — das ist „*effronté*" — um dem Zweck, für den sie erkauft waren,

zu dienen, in die intimsten Privatverhältnisse eingriffen, die Ehre der Frauen besudelten, die Familien sprengten, und vor deren Brutalität kein Mensch mehr seines Lebens sicher war.

Da erschienen die „*Effrontés*" auf der Bühne. Da sah man auf den Brettern der hässlichen Natur getreues Bild: den schwindlerischen Speculanten, der auf allen möglichen schmutzigen Wegen dem Vermögen nachjagt — und das Parterre jubelte; und aus den Logen des ersten Rangs sah man bestürzt und racheschnaubend diesen und den langsam verschwinden. Vernouillet hatte mit einigen der vornehmsten Börsenfürsten in der That eine überraschende Aehnlichkeit. Er hat speculirt, in so bedenklicher Weise speculirt, dass die Aufmerksamkeit des Gerichtshofs von seinen „Geschäften" in Anspruch genommen wird. Aber Vernouillet ist nicht der Mann, der sich fangen liesse. Er wird freigesprochen und lässt auf der Anklagebank nichts als sein bischen Ehre. Da ihm die verbrecherische Handlung nicht nachgewiesen werden kann, so wird er wohl unschuldig sein und er wird sich die Achtung der Welt wieder erzwingen. Er kauft — gerade wie Mirès — ein einflussreiches Blatt, welches den schönen Titel führt „Das öffentliche Gewissen". Jetzt macht Er den guten und schlechten Ruf der Individuen und Institute, jetzt herrscht Er mit dem papiernen Revolver durch Bestechung und Schrecken. Und jetzt öffnen sich ihm die Thüren, die ihm verschlossen geblieben waren, Minister laden ihn zum Diner ein, er ist der gefürchtete grosse Mann des Tages.

Neben Vernouillet, dem *effronté* des Geschäfts, steht Giboyer, der *effronté* der Presse. Giboyer ist ein begabter Mensch, der eine tüchtige Bildung bekommen

hat. Sein Vater, der Portier war, hat ihn an ein Institut verkauft, das mit der Intelligenz und der Bildung dieses Unglücklichen Reclame machen will. Er hat alle Geschäfte betrieben, in allem etwas geleistet und nirgends reüssirt. Er ist erfüllt von glühendem Hass gegen die bestehende Gesellschaft, von der er natürlich annimmt, dass sie sich gegen ihn versündigt hat, und in logischer Folge dieser Anschauungen dient er mit Vorliebe der schlechtesten Sache. Er ist der elende, verwerfliche Soldschreiber.

Augier hatte dieses Journalisten wegen von den Pariser Journalisten viel zu erdulden! Dutzende fühlten sich getroffen und rächten sich durch vernichtende Kritiken, die natürlich dem Stücke nicht das mindeste schadeten. Dasselbe Schauspiel wiederholt sich noch heute, und nicht nur in Frankreich. Um so schlimmer für diejenigen, die sich zu einer Abwehr gedrungen fühlen. Augier hat übrigens dem feilen Presshalunken Giboyer in der Person des Redacteurs de Sergine den Vertreter der anständigen achtunggebietenden Presse gegenübergestellt.

Ein prächtiger Typus ist der Marquis, der alte, eingefleischte Legitimist, dessen Ahnen, um mit Beaumarchais zu reden, „sich die Mühe gegeben haben, geboren zu werden", und die durch diese Anstrengung allein auf der höchsten Stufe der Gesellschaft standen. Ihm will es nicht in den Sinn, dass es in unserer Gesellschaft anders geworden ist. Er hasst die Revolution und hasst deren segensreiche Früchte. Je mehr sich das Pack, das sich jetzt durch seinen Verstand, durch seinen Fleiss in die Höhe bringt, zerfleischt, je mehr sich diese moderne Gesellschaft schädigt, desto ver-

gnügter ist er. Er hat das diabolische Vergnügen, das Goethe in den Versen ausdrückt:

„Jeder solcher Lumpenhunde
Wird vom zweiten abgethan."

Er hetzt Vernouillet auf die Gesellschaft, wie eine wüthende Dogge auf eine gefährliche Bestie. Er steht so hoch und die ganze bürgerliche Canaille steht so tief unter ihm, dass in seinen Augen die Unterschiede, die da unten wohl bestehen mögen, schwinden, dass er gelassen einem Vernouillet die Hand drücken und mit einem Giboyer discutiren kann.

In den Typen und Porträts beruht der Hauptreiz der „*Effrontés*". Das Stück selbst ist als Schauspiel nicht sehr bedeutend. Der letzte Act ist sogar recht gründlich schwach. Das wird besonders auffällig, wenn man das Stück im Deutschen sieht.

Zu einer Kritik der Fortsetzung der „*Effrontés*", welche Augier unter dem Titel „*Le fils de Giboyer*" (deutsch „Der Pelikan") geschrieben — eine unerbittliche Satire gegen die Vermischung der Religion mit der Politik, der geistlichen mit den weltlichen Interessen, die jetzt in Frankreich wieder recht zeitgemäss wäre — und seiner letzten Werke: „*La contagion*" und: „*Paul Forestier*" soll diese gelegentliche Skizze, nicht erweitert werden.

OCTAVE FEUILLET.

I.

„Der Akrobat".

Ein Aufzug.

Wenn ein Autor wie Octave Feuillet, der eigentlich nie jung war, altert, dann ist es schlimm. Seine neueste dramatische Arbeit, die es schwer wäre, unter irgend eine bekannte Kategorie der dramatischen Dichtung unterzubringen, macht entschieden den Eindruck der Ermattung, der Erschlaffung, der Altersschwäche — aber nicht den der ehrwürdigen Gebrechlichkeit. Das Stück sieht vielmehr aus wie ein alter Koketter, der eine Perrücke trägt, Bart und Brauen färbt und sich schminkt. Es ist nicht das ehrlich eingestandene Alter, das Respect gebietet und Mitleid erweckt; es ist die erheuchelte Jugendlichkeit, die abstossend und lächerlich wirkt.

„Der Akrobat" ist in des Wortes eigentlicher Bedeutung ein „Stück", ein Fragment. Die neueren Dramatiker Frankreichs scheinen an der pedantischen Schroffheit, mit welcher die strengste Kunstform im Theater durch Jahrhunderte gewahrt wurde, Rache nehmen und von dem einen Extrem — der Beibehaltung der drei

sogenannten „aristotelischen Einheiten", (*en un lieu, dans un jour, un seul fait accompli*) mit der regelrechten Exposition, Culmination und dem Alles begleichenden Ausgang — auf das andere — auf die völlige Auflösung der geschlossenen Form — überspringen zu wollen. Die Schlusslosigkeit ist in den modernen Dramen beinahe schon zur Regel geworden — man denke an Dumas' „*Princesse Georges*" und „*Femme de Claude*", an Sardous „*Andréa*". Feuillets „*Acrobate*" überbietet in dieser Hinsicht seine Vorgänger noch: da ist nicht einmal mehr die Absicht des Verfassers, sein Werk abzurunden, die Frage, die er aufwirft, irgendwie, befriedigend oder unbefriedigend, lösen zu wollen, wahrzunehmen. Es ist ein beliebiges Vorkommniss in Dialogform, das, wenn es auch des Reizes der Neuheit entbehrt, immerhin pikant ist: nämlich das Präludium zum Ehebruch, der durch das plötzliche Dazwischentreten des Gatten einstweilen nicht perfect wird.

Arm und anspruchsvoll — mit diesen beiden Worten ist die richtige Würdigung des Stückes ausgesprochen. Anspruchsvoll im Titel, im Dialoge, in der Schlusslosigkeit, arm an Geist, arm in der Erfindung.

Wenn ein Titel nicht allzuviel verdeutlichen und die Pointe nicht verrathen soll, so ist dieser meisterlich erfunden. Das Stückchen heisst „der Akrobat", weil gleich zu Beginn von einem solchen Circuskünstler die Rede ist. Und das geschieht also:

Herr de Solis hat ein Diner mitgemacht und will später einer Sitzung des Verwaltungsraths, dem er angehört, beiwohnen. Da er bei seinem Hotel vorüberfährt, benutzt er diese Gelegenheit, um seiner Frau einen Besuch zu machen und sie zu fragen, ob sie den

Abend in Gesellschaft gehen werde; in diesem Falle würde er ihr seine Equipage zur Verfügung stellen. Frau Jeanne de Solis dankt für die Aufmerksamkeit; sie wird den heutigen Abend in ihrem Salon verbringen.

„Nun, wie ist Ihr Diner verlaufen?“ fragt sie ihren Gatten.

„Es war recht hübsch. Wir haben den Frauen alles mögliche Gute nachgesagt“, antwortet Solis.

„Bei welchem Anlass?“

„Gelegentlich der vornehmen Engländerin, Lady Foster, die sich soeben von einem Akrobaten, einem Circusreiter, einem Clown — was weiss ich — hat entführen lassen .... Welche rührende Aufrichtigkeit, sagten wir! Welche Offenherzigkeit in der Leidenschaft. Wie diese Frauenherzen sich so ganz und voll hingeben, ohne Hintergedanken, ohne egoistischen Vorbehalt! Da ist eine Frau aus den höchsten gesellschaftlichen Kreisen, vermögend, angesehen — sie hat einen Palast in London, Schlösser überall — alle Freuden des Daseins sind ihr erschlossen, aller Ehren wird sie theilhaftig .... und diese Frau wird plötzlich von der Liebe erfasst — ihr Herz spricht — da bricht sie auf, lässt Glanz und Schimmer hinter sich und stürzt sich dem Verderben entgegen, der Schande, dem Elende, dem Tode — was kümmert sie's?! — — Nun, das ist wirklich gross und schön!“

„Ich bin ganz Ihrer Ansicht.“

„Nicht wahr? Und bemerken Sie gefälligst, dass sie nicht den Schatten einer Banknote, nicht einen Diamant mitgenommen hat. Ohne einen Heller, gerade wie sie ihr Mann geheirathet hat, ist sie davongegangen. Und aus diesem Grunde konnten wir auch dem Akro-

baten unsere Bewunderung nicht vorenthalten. Denn die Existenz dieses armen Teufels ist jetzt sehr precär geworden; er hat zu seinem Lebensunterhalte nur seine elende kleine Stelle . . und natürlicherweise kommt er jetzt in Verlegenheit."

„Das ist zu befürchten."

„Wir stimmten deshalb in unserm Urtheile überein, dass er sich in seiner Weise nicht minder heroisch denn Lady Foster gezeigt habe, und dass das Paar einander würdig sei. . . Nur den einen Unterschied stellten wir fest: dass Lady Foster ein vollgültiges Muster ihres Geschlechts, während Carnaby — er heisst Carnaby — eine aussergewöhnliche Ausnahme in dem unsrigen sei. Denn gerade in dieser nichtsberechnenden Hingabe, in dieser Entsagung, in diesem Wahnwitze, der jedes gemeine Calcül, jedes niedrige Interesse ausschliesst, seid Ihr uns so ungeheuer überlegen. Ihr bringt jedes Opfer, mit Bewusstsein, mit Wonne, mit Inbrunst . . . Wir, wir machen uns nicht viel daraus. Vom gesellschaftlichen Standpunkte aus ist das ein wahres Glück, wenn es auch, wie ich zugebe, uns nicht gerade zur Ehre gereicht. Nicht als ob der stürmische Drang des Herzens und der Leidenschaften uns unbekannt sei — Gott sei Dank, wir sind dessen sehr wohl fähig — aber bei uns spricht die Vernunft mit. Wir suchen die Wallungen unseres Herzens mit unseren Gewohnheiten und laufenden Geschäften in Einklang zu bringen. Und je weniger die Liebe unser Alltagsleben derangirt, desto willkommener ist sie uns."

Frau Jeanne ist über diese Nüchternheit natürlich sehr aufgebracht, und ebenso natürlich ist sie mit den Ansichten ihres trockenen Ehegemahls ganz und gar nicht

einverstanden. Solis verlässt sie, um seinen Geschäften nachzugehen, und kaum hat er das Zimmer verlassen, so tritt Gaston ein. Gaston erfüllt alle Erwartungen, welche das Publikum an ihn zu stellen berechtigt ist. Er ist ein weitläufiger Anverwandter der Frau Jeanne, er hat Jeanne als junges Mädchen gekannt und geliebt; um sie zu erringen, hat er vor drei Jahren Paris verlassen, und als er nun wiederkommt, nachdem er sich eine Position gemacht hat, welche ihm gestattet, sich der Geliebten zu verloben — findet er diese mit einem Andern verheirathet. Es verläuft nun alles genau so, wie man es vorhersieht. Das Zwiegespräch zwischen Jeanne und Gaston nimmt sehr bald eine bedenkliche Wendung und endet damit, dass Jeanne das Geständniss macht, ihren Mann nicht zu lieben, und dass Gaston ihr seine Liebe in den glühendsten Worten gesteht und sie beschwört, mit ihm zu entfliehen. Jeanne sträubt sich . . . wenig. Er schliesst sie in seine Arme, bedeckt ihr Haar mit seinen Küssen.

Und da tritt der Mann ein.

Er scheint die Absicht zu haben, auf Gaston einzudringen, aber er beherrscht sich sofort, und mit den Worten: „Erwarten Sie mich!“ eilt er in's Nebenzimmer.

Die folgende Scene ist die einzig bühnenwirksame und die einzig neue des Stücks. Jeanne beschwört Gaston zu entfliehen; dieser geht darauf natürlich nicht ein und macht ihr klar, dass er bleiben und sich Herrn de Solis zur Verfügung stellen müsse. Jeanne birgt schluchzend ihren Kopf in ihren Händen. Gaston wartet. Herr de Solis kommt nicht wieder. Es vergehen einige lange Secunden in tiefem Schweigen. Gaston wartet. Herr de Solis kommt nicht wieder.

Aus den Secunden werden Minuten. Gaston weiss absolut nicht, was er machen soll. Herr de Solis lässt sich noch immer nicht blicken. Gastons Situation wird mit jedem Augenblicke unerträglicher und schliesslich geradezu lächerlich. Herr de Solis verlängert durch sein Nichterscheinen die Qual der beiden Schuldigen bis zu einer kleinen Ewigkeit. Endlich, endlich entschliesst er sich, der Sache ein Ende zu machen. Er ersucht Gaston, im Nebenzimmer zu warten, da er mit seiner Frau eine nothwendige Auseinandersetzung habe.

Herr de Solis erklärt nun in sehr angemessenen Worten seiner Gattin, dass er ihr die Freiheit wiedergiebt und dass er, als Feind jedes scandalösen Auftritts, Gaston nicht fordern werde; er fügt hinzu, dass es ihm angenehm sein würde, wenn Jeanne ihren künftigen Aufenthalt nicht innerhalb der französischen Grenze nähme. Darauf verlässt er seine Gattin, um die materielle Seite der Sache, die Gütertrennung zu erledigen, die Werthpapiere Jeannes zu ordnen etc. und Jeanne benachrichtigt Gaston von dem Vorgefallenen. Dieser, der es ganz in der Ordnung gefunden haben würde, sich mit Herrn de Solis zu schlagen, ist von dem veränderten Laufe der Dinge offenbar sehr unangenehm überrascht; die Geschichte ist entschieden ernster und langwieriger geworden, als er gewünscht hatte. Eine amüsante Liebschaft auf die Möglichkeit hin, einen harmlosen Stich in die Brust zu bekommen, der in acht Tagen heilt — das war nicht zu theuer erkauft. Aber nun? Ein Leben, ein ganzes Leben opfern, sein Geschick auf immer verbinden mit dem einer Frau, die man ja gar nicht immer zu besitzen verlangte — so war's wirklich nicht gemeint. Und kurz und gut, Gaston

benimmt sich nicht so heldenhaft wie der Akrobat, er „kneift“ — um den akademischen Ausdruck zu gebrauchen — er spricht jetzt, da es ihm bequem gemacht wird, nicht mehr davon, seine Geliebte zu entführen, er entwickelt plötzlich eine überraschende Weisheit und der gute Ruf seiner Jeanne scheint ihm auf einmal ganz ungewöhnlich am Herzen zu liegen; er macht darauf aufmerksam, wie wünschenswerth es wäre, wenn der Scandal vermieden werden könnte, fragt, ob es nicht besser sei, wenn Jeanne zu ihrer Mutter, zu ihrer ausgezeichneten Frau Mutter ginge etc. Wie Schuppen fällt es Jeanne von den Augen; sie macht ihm den Rückzug in Unehren so leicht wie möglich, und Gaston beeilt sich, sich mit ein paar banalen Redensarten zu verabschieden. . .

Eine Unterredung zwischen den beiden Gatten, in welcher sich Herr de Solis in vortheilhaftestem Lichte zeigt und so bezaubernd spricht, dass Jeanne ihn zu lieben anfängt, bildet den Schluss. Herr de Solis räumt das Feld. Er sagt einigemal Adieu! Dem letzten Adieu merkt man jedoch an, dass es „Auf Wiedersehen“ bedeutet. Herr de Solis wird voraussichtlich im Auslande den unangenehmen häuslichen Vorfall zu vergessen suchen und später, bei seiner Rückkehr, ein reuiges und liebendes Weib in seine Arme schliessen. Das darf man sich wenigstens denken, denn Jeanne wirft ihm, als er die Thürklinke in der Hand hat, ein Kusshändchen zu und haucht: „Merci!“ Darauf geht Herr de Solis in der That ab und der Vorhang fällt.

Das Stück macht einen ausserordentlich geringen, oder eigentlich gar keinen Eindruck. Von einer Befriedigung kann eben nicht die Rede sein; das Stück

schliesst weder in Dur, noch in Moll, sondern hört mit einer Ausweichung gelegentlich auf. Man kann sich den Schluss nach eigenem Belieben dazu machen. Der Dialog ist in jenem affectirten Salonstile gehalten, der nur in den Boudoirs des *Théâtre français* und des *Gymnase* gesprochen wird und den man mit dem stereotypen Ausdrucke einer „geistreichen Causerie" zu bezeichnen pflegt. In diesem Falle mit Unrecht, denn im „Akrobat" ist die Sprache einfach geschraubt und bloss durch das Uebermafs höflicher Wendungen von dem vulgärsten Geschwätz unterschieden. An wirklichem Geiste, an hübschen Einfällen und Witzen ist völliger Mangel. — Die Dürftigkeit in der Erfindung der Fabel braucht nicht hervorgehoben zu werden. — Die Charaktere sind ganz die üblichen: der verkannte, edle Gatte, die gelangweilte Frau, der gewissenlose Störenfried.

Dieser letztere ist, ganz im Einklange mit der neuesten theatralischen Mode, um einige Schattirungen dunkler gehalten, als dies früher der Fall zu sein pflegte. Der Untergraber des häuslichen Glücks hat, wie man aus den jüngsten Productionen der französischen Dramatik ersehen kann, seit einigen Jahren eine hässliche Wandlung durchgemacht: man hat ihm auch noch das bischen Ritterlichkeit abgeschnitten, durch das man ihn früher für die Summe der in ihm angehäuften Erbärmlichkeiten zu entschädigen suchte. Die theatralischen Verführer zeigen neuerdings wirklich ein ganz erstaunliches Manco an chevalereskem Sinne. Wenn es nun auch thöricht wäre, dieser Thatsache eine übertriebene Bedeutung beizulegen und aus derselben auf das Verschwinden edler und ritterlicher Gesinnung in Frankreich zu schliessen, so ist die Uebereinstimmung in der Ver-

logenheit und Unehrenhaftigkeit der neuesten französischen Bühnenhelden doch zu auffällig, als dass das eine rein zufällige Erscheinung sein könnte. Man muss vielmehr annehmen, dass die französischen Dramatiker, die ja fast ausnahmelos Realisten sind, in der Gesellschaft, in der sie leben, die sie studiren und deren Sitten sie schildern, weniger Anregung als früher zur Zeichnung erhabener Manneschar aktere finden, und dass die Verlogenheit, mit der sie unweigerlich jeden ihrer Helden ausstatten, wirklich in recht erheblichem Mafse in den Originalen, an denen sie sich zu ihren dichterischen Schöpfungen begeistern, vorhanden sein muss. Die Schlechtigkeit dieser Bühnenfiguren ist von ganz besonderem Kaliber. Es ist nicht die Theaterbösewichterei von ehedem, nicht die Entwegung einer grossen leidenschaftlichen Natur, nichts, was Entsetzen oder Mitleid oder auch nur Bedauern erweckt; es ist kleinliche Gemeinheit, Erbärmlichkeit, Unehrenhaftigkeit, ein Etwas, das anekelt und kein anderes Gefühl im Zuschauer hervorruft, als den Wunsch, einem Monsieur, der sich so benimmt, in einer möglichst grossen Curve aus dem Wege zu gehen. Bei allen diesen Helden ist die hervorstechende Eigenschaft: die Lüge. So lügt Gaston im „Akrobat", als er sich Jeanne de Solis zu Füssen stürzt und in poetischen und begeisterten Worten die Wonne der Entführung vor der erregten Seele der jungen Frau hervorzaubert; als ihm die Gelegenheit geboten wird, den so schön geschilderten Traum zu verwirklichen, zieht er sich unter der Deckung neuer Lügen behutsam zurück. So lügt der verächtliche Prinz Birac in der „Prinzessin Georges" vier Acte hindurch und hüllt sich schliesslich, nachdem er eine Summe von Handlungen

begangen, von denen eine genügt, um ihn aus der anständigen Gesellschaft auszuschliessen, majestätisch in die Lumpen seiner Verkommenheit, und thut, als ob er das Recht habe, wie ein Gentleman zu sprechen und als solcher behandelt zu werden. Und so lügt auch der Gatte der reizenden Andrea in dem Sardou'schen gleichnamigen Drama.

II.

„Julie".

Drama in drei Aufzügen.

Es ist eine neue Variation über das alte Thema. Ich bin gewiss weit davon entfernt, gegen die Verwerthung des Ehebruchs als dramatisches Motiv zu eifern; aber das verhindert nicht, dass man die beständige Wiederholung desselben Motivs mit der Zeit recht gründlich langweilig finden kann; und namentlich wirkt das sichtliche Bestreben der Autoren, diesem intensivsten Familienconflicte immer wieder irgend eine neue Seite abzugewinnen, störend und verletzend. Nächstens werden wir erleben, dass irgend ein ingeniöser Franzose dem Verhältnisse der Schuldigen zu einander durch Herbeiziehung der Racenverschiedenheit einen neuen Aufputz giebt, dass er die Frau aus der kaukasischen Bevölkerung nimmt und als ihren geheimen Freund einen quittengelben Mongolen mit Schlitzaugen wählt. Unsere Nachbarn haben in dieser Specialität wirklich so ziemlich Alles gemacht, was gemacht werden kann. Feuillet kommt mit seinem neuesten Ehebruchsdrama sehr spät,

und man merkt ihm auch die vorgerückte Zeit und die Erschlaffung an. Sein Drama ist düster und traurig, aber nicht ergreifend. Mit Ausnahme einiger weniger Scenen, die mit dem gewohnten Geschicke herbeigeführt und gut durchgearbeitet sind, überträgt das Stück auf das Publicum eine ehrwürdige Langeweile, welche durch ihren Umfang beinahe imponiren kann. Ist das ein Geseufze! In der ersten Scene fängt es an, in der letzten hört es auf; zur Abwechselung wird bisweilen auch einmal geschluchzt — auf der Bühne; und das gute Publicum lässt sich alles das ruhig gefallen und verzieht keine Miene.

Julie ist seit nahezu zwanzig Jahren mit einem leichtsinnigen Lebemanne, Maurice de Gambre, verheirathet. Ihr Sohn ist auf der Marineschule, ihre Tochter Cecile hat ihre Erziehung im Kloster eben vollendet. Der intimste Freund des Herrn und der Frau de Gambre ist Maxime de Turgy. Seit zwanzig Jahren liebt er Julie und wird von ihr geliebt. Seit zwanzig Jahren seufzt er und seufzt sie; nach der Probe, die uns davon verabreicht wird, muss das ganz ausserordentlich unterhaltend gewesen sein. In dem kritischen Augenblicke, in welchem dies bisher platonische Verhältniss die verhängnissvolle Wandlung zum Strafbaren erleidet, beginnt das Stück; und es lässt sich nicht in Abrede stellen, dass Feuillet in der Combination der Motive, welche diesen Umschlag bedingen, seinen feinen Geist und seine dichterische Erfindungskraft in manchen Einzelnheiten wiederum bekundet. Der leichtsinnige Gatte führt der armen Julie eine Dame in's Haus, die, wie sie sehr wohl weiss, die Maitresse ihres Mannes ist. Cecile wird ihr entzogen, Maurice schickt das Kind in die Pension

zurück, um es vor den bösen Einflüssen der Welt möglichst lange zu bewahren. Er selbst, Maurice, reitet auf ein paar Stunden nach Paris hinüber und amüsirt sich dort in lustiger Gesellschaft, während er seine seufzende Gattin mit ihrem seufzenden Freunde allein lässt. Und nun kommt noch ein Gewitter dazu — und die Gewitter haben's in sich. Kurz und gut, das Gewitter, das die Luft reinigt, trübt die reinen Seelen. Julie vergisst ihre Pflicht als Gattin und Mutter und Maxime die des Freundes; und nun geht das Geseufze erst recht los. Maxime geht nach Aegypten und Julie härmt sich allein, um so mehr, als Maurice plötzlich die Augen über seinen unverzeihlichen Wandel aufgegangen sind, als er seine ausserehelichen Zerstreuungen aufgiebt und sich fest vornimmt, ein guter Ehemann zu werden. Aber die Qualen der armen Julie sind noch einer Steigerung fähig: ihre Tochter Cecile liebt, und selbstredend liebt sie Maxime, den Geliebten der Mutter. So sind also die Prämissen zu einer dramatischen Handlung, die interessant werden kann, geschaffen. Da ist das Stück aus. Plötzlich aus; man traut seinen Augen und Ohren nicht. Ein unvorsichtiges Wort Cecile's erweckt den Verdacht des Vaters. Er interpellirt Julie und erlangt das Geständniss ihrer Schuld. In diesem Augenblicke tritt Maxime, der aus Aegypten zurückgekehrt ist, in das Zimmer. „Weisst Du, dass ich Dich tödten werde", sagt Maurice, Julie schwankt und lässt sich auf einen Sessel gleiten — man kann zu seiner Beruhigung annehmen, dass sie am Herzkrampf gestorben ist; und der Vorhang fällt.

Das Publicum wollte durchaus nicht glauben, dass nun die Geschichte zu Ende sei. Ist denn Julie wirk-

lich todt, mausetodt? fragte dieser. So rasch stirbt doch der Mensch nicht, sagte jener. Was wird denn Maurice nun beginnen? Tödtet er Maxime, wie er in der letzten Scene sagt, oder macht er aus ihm seinen Schwiegersohn, wie er in der vorletzten Scene gelobt. Und wie benimmt sich Cecile, die uns soeben ihre Liebe zu Maxime gestanden hat? Ja, wer das wissen könnte! Man darf aber auch nicht zu neugierig sein. Jedenfalls kann man nicht von einem unbefriedigenden Schlusse sprechen, denn es ist eben gar kein Schluss da. Genau wie beim „Akrobaten".

Das letztere Stück hatte ich in einer meisterhaften Darstellung am *Théâtre français* gesehen; „Julie" sah ich auf einer Berliner Bühne zweiten Ranges weniger meisterhaft. Von der richtigen Voraussetzung ausgehend, dass auf der Bühne ungezwungenes Leben und frische Bewegung herrschen soll, war die deutsche Regie zu dem falschen Schlusse gekommen, dass die auf der Bühne sich befindenden Darsteller die Verpflichtung hätten, keine Secunde auf demselben Flecke zu stehen oder zu sitzen. Es sah genau so aus, als ob ein Portemonnaie verloren wäre, nach dem eifrig gesucht würde. In allen Ecken der Bühne krochen sie herum, machten sich unsichtbar hinter Möbeln, die möglichst ungünstig gestellt waren, tauchten in der Nähe eines Claviers wieder auf, um an einem Fenster auf's Neue zu verschwinden. Und dabei sprachen sie, hörten sie zu! Wunderliche Menschen!

Während Maxime mit Julie spricht, und über ernste Dinge spricht, gleitet Julie langsam der Thür zu — man denkt, sie will sich der Unterhaltung entziehen, bewahre! Auf einmal antwortet sie, ganz von hinten her;

man kann's natürlich nicht verstehen, denn sie wendet dem Publicum den Rücken zu und spricht zur Thüre; aber Maxime hat's verstanden, denn er steht auf und segelt nach links, während er antwortet. Jetzt steuert Julie an den Souffleurkasten und sagt: „Da können Sie Recht haben", während Maxime auf Schlingpfaden nach der Thür im Hintergrunde rechts hinübertändelt. „So!" sagt er, „also Sie glauben". Aber Julie ist verschwunden. Da tönt eine Stimme aus der Versenkung: „hm, mm! mm! iber". Es ist Julie hinter dem Sopha, die irgend etwas gesagt hat. „O, ja!" versetzt Maxime, indem er sich auf das Sopha setzt. „Gewiss!" ruft Julie als Antwort aus dem Fenster, dem sie sich auf geheimnissvolle Weise wieder zu nähern verstanden hat. Und so geht es den ganzen Abend. Es gehören starke Nerven dazu, um das geduldig mitanzusehen. Ich glaube, die Leute nennen das „Realismus".

ALEXANDER DUMAS
DER JÜNGERE.

I.

„La princesse Georges".

*Piece en trois actes par Alexandre Dumas fils**). Deutsche Uebersetzung „Prinzessin Georges" von Eduard Mautner**).

Die „Prinzessin Georges" des jüngeren Dumas hat wie die früheren Werke dieses ungewöhnlich begabten Schriftstellers zunächst in Paris und dann auch im Auslande Sensation erregt. Thörichte Freunde und thörichte Gegner, enthusiastische Lobredner und böse Zungen haben gleichermafsen dafür gesorgt, dass von diesem Stücke wie von einem grossen literarischen Ereignisse wochenlang gesprochen wurde. Offen gestanden, begreife ich gerade diesem Drama gegenüber die Erregung nicht vollkommen, begreife weder das extreme Lob noch den extremen Tadel. Ich halte „Prinzessin Georges" für eine der weniger bedeutenden dramatischen Arbeiten Dumas'; aus diesem Grunde hauptsächlich, und nicht blos aus moralischen Bedenken, gehöre ich zu den

*) *Paris* 1872. *Michel Lévy frères.*
**) Wien 1872. L. Rosner.

Gegnern des Stückes. Wenn ich einige Einzelheiten dieses Dramas geradezu unerträglich finde, so kommt dies daher, dass diese anstössigen Einzelheiten auf dem grauen Grunde einer tödtlichen Langweile anstössig wirken, dass sie weder durch den Geist beschönigt noch durch die wahre Leidenschaft gerechtfertigt werden. Nicht dass Dumas wiederum eine Ehebruchsgeschichte dramatisch bearbeitet, mache ich ihm zum Vorwurfe. Die Ehebruchsgeschichten sind eben so alt wie der Ehebruch, sie beginnen mit der Schöpfung, oder wenigstens bald darauf, und werden vermuthlich mit dem Ende der Welt aufhören; wenn die mosaische Schöpfungsgeschichte anstatt eines Menschenpaares drei Menschen uns vorführte, so würde vermuthlich schon im ersten Capitel der Genesis von diesem Conflicte die Rede sein; dass eine der talentvollen Dichtungen des Alterthums, nämlich Homers Ilias, auf dem Ehebruche beruht, darf ich wohl als ziemlich bekannt voraussetzen. Was mir aber in der That rügenswerth erscheint, ist: dass uns Dumas eine sehr uninteressante, blos widerwärtige Geschichte erzählt.

Prinzessin Georges ist seit einem Jahre mit dem Prinzen von Birac vermählt. Severine, wie sie eigentlich heisst — wegen ihres innigen Verkehrs mit dem Prinzen, und wegen ihrer wahren Zuneigung zu demselben wird sie von ihren Bekannten und Freunden scherzhaft bei dem Vornamen ihres Mannes, Prinzessin Georg genannt — ist eine in jeder Beziehung hochachtbare, vorzügliche Frau. Sie liebt ihren Gatten leidenschaftlich und wahr. Ausser diesen Herzenseigenschaften besitzt sie noch sehr erhebliche gesellschaftliche Vorzüge: sie ist geistreich, schön, jung und reich; sie ist zwanzig Jahre alt und hat

ihrem Manne ein Mitgift von vier Millionen gebracht. Seit einem Jahre ist sie verheirathet. Und schon nach diesem einen Jahre der Ehe erlangt sie die Gewissheit, dass ihr Mann sie täuscht. Durch einen anonymen Brief ist sie gewarnt worden; sie hat die Warnung beachtet und nun festgestellt, dass ihr Mann mit einer ihrer Freundinnen, Sylvanie Gräfin von Terremonde, eine Nacht in *einem* Hôtelzimmer in Rouen zugebracht hat. Die Prinzessin stellt ihren Gatten sofort zur Rede. Er giebt die Thatsache zu, aber er bestreitet die Richtigkeit der Vermuthung über den Charakter dieser geheimen Zusammenkunft. Der Prinz versichert, dass es nicht ein erstes Liebesrendezvous gewesen sei, welches er erbeten, sondern eine letzte Zusammenkunft, welche sie gefordert habe. Severine vertraut der Wahrheit dieser Worte, und völlig versöhnt scheiden die Gatten. Als sie aber wieder allein ist, steigen ihr doch Bedenken auf: „Wenn es sich um eine einfache Erklärung handelte, um einen Bruch, weshalb dann die Nacht? weshalb dasselbe Zimmer? Ach, ich bin feig und unglücklich!“ Mit diesem Ausrufe schliesst der erste Act.

Der zweite Act führt uns in die Pariser Gesellschaft ein, welche Alexander Dumas ganz genau kennt und besser als irgend einer seiner dramatischen Nebenbuhler zu schildern weiss. Die erste Scene ist eine Salon-causerie — ich muss die französischen Worte beibehalten — vollendeter Art. Die Uebersetzung, über welche ich später einiges bemerken will, ist allerdings auch nicht entfernt im Stande, den eigenthümlichen Reiz des Originals wiederzugeben. Dieser Reiz liegt eben nicht in dem, was gesprochen wird, auch nicht blos in der Form, sondern, ich möchte sagen: schon im Klange der

Wörter, in dem specifischen Parfum der französischen Sprache, in der Anwendung gewisser sprachlicher Originalitäten, für welche wir kein Aequivalent haben. Dumas stellt hier einen sehr wirksamen Gegensatz auf. Inmitten dieses frivolen und anmuthigen Geschwätzes verlegt er den Höhepunkt seiner dramatischen Dichtung. Severine erfährt positiv, dass ihr Mann sie belogen hat. Es wird ihr ein Brief zugesteckt, in welchem der Prinz an Sylvanie schreibt, dass er ihrem Manne das erforderliche Geld gegeben habe, um ihn zu veranlassen, sofort abzureisen (über den Charakter der Sylvanie später einige Worte) und dass er, der Prinz, morgen mit ihr die Weite suchen werde. Dieser Brief fällt in Severinens Hände, während der Salon gefüllt ist und sich auch Sylvanie unter den Gästen befindet. Während die Anderen schwatzen und tändeln, tritt Severine auf Sylvanie zu und sagt ihr leise: „Empfiehl Dich! Ich jage Dich aus meinem Hause! Du bist die Maitresse meines Mannes!“ Sylvanie gehorcht mit Achselzucken; und ohne dass das gesellschaftliche Decorum im mindesten verletzt wird, spielt sich vor den Augen des Zuschauers, welche nebenbei noch durch die anmuthige Lüge der oberflächlichen Umgebung beschäftigt werden, eine höchst ergreifende dramatische Scene ab. Dem Grafen Terremonde, Sylvanies ehrenhaften und tüchtigen Gatten, der unmittelbar darauf in den Salon tritt, antwortet Severine auf die Frage, wo seine Frau geblieben sei: „ich habe sie aus dem Hause gejagt, weil ich keine Frau dulden will, die sich in meinem Hause mit ihrem Geliebten Rendezvous giebt.“ „Meine Frau hat einen Geliebten?“ „Ja wohl.“ „Sein Name?“ „Suchen Sie ihn!“ Damit schliesst der zweite Act.

Der Graf stellt sich nun auf die Lauer; er fingirt

eine Abreise, kehrt heimlich zurück und erwartet im Garten, den Revolver in der Hand, den Räuber seiner Ehre. Severine besitzt vollkommene Kenntniss von alledem; sie weiss, dass ihr Mann zu Sylvanie gehen will, sie weiss, dass er, wenn sie ihn nicht daran verhindert, ein Kind des Todes ist. Sie schwankt einen Augenblick, ob sie das Todesurtheil über den, der ihr Leben vergiftet, ihre Jugend gebrochen, ihre Liebe beschimpft hat, vollstrecken soll. Aber die Liebe siegt: sie hält ihren Mann gewaltsam zurück und erklärt ihm, dass er von einer elenden Buhlerin betrogen werde. Hier hat Dumas Veranlassung genommen, die Fernsicht auf eine Versöhnung zu eröffnen. Der Prinz glaubt nämlich, dass er von Sylvanie geliebt wird, während sie thatsächlich nur das Geld des Prinzen liebt. Er versichert, dass er das Weib verabscheuen würde, wenn er erführe, dass noch ein Anderer ihre Gunst besässe. Wäre Sylvanie so schlecht, wie sie von Severinen geschildert wird, so würde er reuigen Herzens zu seiner rechtmässigen Gattin zurückkehren. Nach meinem Gefühle ist indessen diese Art von Versöhnung schlimmer als die vorausgegangene Beleidigung. Ich kann mir nichts Demüthigenderes denken, nichts Missachtenderes und Beschimpfenderes für die arme Frau, als diese Erklärung des Prinzen, die mit anderen Worten doch nichts Anderes heisst als: „Wenn ich erfahre, dass meine Maitresse gar zu gemein ist, dann bist Du, meine rechtmässige Gattin, gerade noch gut genug". Der Beweis, dass Sylvanie wirklich so nichtswürdig und verwerflich ist, wie Severine behauptet hatte, wird in der That auf der Stelle erbracht. Denn in dem Augenblicke, wo der Prinz, der allen flehentlichen Bitten seiner Frau widersteht, Sylvanie zu Hülfe

eilen will, da er sie durch die Wuth eines eifersüchtigen Gatten gefährdet weiss, hört man einen Pistolenschuss. Unmittelbar darauf tritt Graf Terremonde ein und erklärt, dass er den Geliebten seiner Frau zu Boden gestreckt habe. Wenn er „einen" Geliebten sagte, würde er Recht haben, denn Terremonde hat in der That einen armen harmlosen Burschen getödtet, einen Herrn de Fondette, welcher Sylvanie ebenfalls liebte und mit dem Prinzen die Ehre der geheimen Bevorzugung theilte. Der Prinz hat sich nun also überzeugt, dass Sylvanie eine gemeine Creatur ist, und es steht ihm auf dem Wege der Rückkehr zur treuen Gattin kein Hinderniss mehr entgegen. Er macht davon auch sofort Gebrauch, und sobald er durch Terremondes Worte die Wahrheit erfahren hat und die Sache überblickt, tritt er gerührt auf seine Frau zu — und der Vorhang fällt.

Dieser Ausgang ist fast einmüthig getadelt worden. Ich finde ihn ebenfalls sehr schwach. Man braucht, um zu diesem Urtheile zu gelangen, sich nicht gerade auf den Standpunkt des Moralpredigers zu stellen, der da gebieterisch verlangt, dass das Laster bestraft und die Tugend gekrönt werde. Im Uebrigen hat aber dieser Standpunkt auch seine Berechtigung. Das Gefühlswidrige kann niemals dramatisch sein, und das Gebot von der dramatischen Gerechtigkeit ist kein leerer Wahn. Das Verlangen nach Vergeltung, nach Sühne und Belohnung, ist keine Caprice des Publicums, keine zopfhafte Tradition, keine Erfindung der ästhetischen Gesetzgeber; es wurzelt tief in der menschlichen Natur, es ist ein wesentlicher Factor im Streben nach dem Guten und im Widerstande gegen das Schlechte, ein erheblicher Theil im Kitte der Weltordnung. Dieser Abschluss ver-

stösst aber gegen das Gefühl. Die blutige Leiche des armen Fondette sühnt des Prinzen Schuld in keiner Weise. Ohne irgend welches Verdienst findet der Prinz das Glück wieder, das sein Verbrechen verscherzt hatte. Wer wird es diesem Menschen glauben, dass er im Stande sei, einer so engelsreinen Frau wie Severine das zu bieten, was zu besitzen sie vollberechtigt wäre? Sie wird nicht geliebt, darüber kann man nicht im Zweifel sein. Findet der Prinz, morgen eine andere Maitresse, die ihm gefällt oder die er zu lieben glaubt, so beginnt das Drama von neuem. Und ist diese andere Maitresse kein so abscheuliches Geschöpf wie Sylvanie, so geht Severine zu Grunde. Sylvanie wird voraussichtlich, nachdem sie einige unangenehme Auseinandersetzungen mit ihrem Manne gehabt hat, ihr Geschäft mit ungeschwächten Kräften fortsetzen; denn solche Creaturen wie diese Sylvanie sind der Besserung nicht fähig. So schliesst der Dichter mit dem Ende seines Dramas das Stück nicht ab, sondern er eröffnet uns Fernsichten auf ein noch viel trüberes Drama, als er es schon geschrieben hat. Die Schuld wird nicht gezahlt, sondern nur prolongirt. Solche Experimente sind aber auf der Bühne unstatthaft. Die einzige Wirkung, welche man am Schlusse des Dramas empfängt und mit heim nimmt, ist die eines unsäglichen Unbehagens; man fühlt sich weder ergriffen noch gehoben, man ist einfach verstimmt.

Dumas hat in der Vorrede zu seinem Stücke den Ausgang desselben ausführlich zu vertheidigen gesucht. Die Gründe, welche er für seine Lösung, die keine Lösung ist, angiebt, kommen mir recht brutal vor. Er sagt mit klaren Worten gerade heraus, dass der Prinz nicht untergehen dürfe, damit die gute Prinzessin der Freuden einer

späteren Mutterschaft nicht beraubt werde. Auf Seite X heisst es wörtlich: „Ich will, dass sie zeuge. Ich bedarf der Kinder dieser Mutter; ich bedarf ihrer für mein Vaterland und für mein Heil.“ Dumas übersieht bei dieser effectvollen Phrase, dass die Kinder auch einen Vater haben. Und die Kinder dieser Väter sind es ja gerade, welche dem französischen Vaterlande und dem Heile Alexander Dumas des Jüngeren in den Jahren 1870 und 1871 so schlechte Dienste geleistet haben.

Damit habe ich den schwächsten Punkt der Dumas-schen Dichtung berührt. Meinetwegen braucht dieser „Vater“, der Prinz von Birac, auch nicht erschossen zu werden; ich denke dabei nicht an die künftige Generation, sondern an die gegenwärtige: er ist keinen Schuss Pulver werth. Er hintergeht ein musterhaftes Weib, er belügt und bestiehlt sie, beschimpft und beleidigt sie ohne irgend einen greifbaren Grund; er ist langweilig uninteressant im höchsten Grade, und die Gewöhnlichkeit dieses Dutzendmenschen inficirt das ganze Stück. Mit Faust, welchen Liebe und Leidenschaft vom geraden Wege abdrängt, kann ich innige Sympathie empfinden, Don Juan, den die Sinnlichkeit zum Verbrecher macht, kann ich begreifen, und deswegen kann er mich interessiren; aber dieser fade Prinz Birac mit seiner langweiligen Lasterhaftigkeit ist geradezu unausstehlich. Wenn mir der Herr in der Gesellschaft begegnet, so bleibe ich nicht stehen, um ihn zu studiren, sondern gehe schnell an ihm vorüber. Es verlohnt nicht der Mühe, dafür Entrée zu bezahlen.

Weit interessanter, aber auch viel ekelhafter ist der Charakter der Sylvanie. Emil Augier hat diese Sorte von Frauenzimmern in dem Schauspiele „*Les lionnes*

pauvres" schon auf die Bühne gebracht. Es sind unterhaltene Dirnen mit allen Gelüsten dieser Creaturen: mit dem Bedürfnisse zu glänzen, die schönsten Pferde im Stalle und die theuersten Diamanten am Halse zu haben, Geschöpfe, welche sich von den *filles entretenues* nur dadurch unterscheiden, dass sie, gewöhnlich mit einem nichts ahnenden Gatten, verheirathet sind. Sie lassen sich einfach bezahlen. Sylvanie treibt den Spass noch etwas weiter: sie stellt in finanzieller Beziehung ihren Mann auf die Stufe ihres Geliebten; und die Folge davon ist, dass sich der Graf Terremonde ruinirt — ruinirt nicht aus dem allgemeinen Luxusbedürfnisse seiner Frau, sondern weil er derselben die Beweise seiner Liebe geben will und diese nur gegen klingende Münze zu erlangen sind. Mir fehlen die rechten Worte, dieses unsaubere Verhältniss zu schildern. Man muss Dumas' eigene Worte citiren.

„Es scheint so", sagt eine gute Freundin über Sylvanie, „dass die Gräfin sich wirklich als eine Göttin des Aequators oder des Pols, was weiss ich, und die Stelle, wo sie ruht, als ein Heiligthum betrachtet. Sie schliesst sich ein, und wenn der Hohepriester, ihr Mann, seine Andacht verrichten will, so muss er zunächst eine Opfergabe darbringen." Ich glaube, das ist das Stärkste, was jemals dem Publicum geboten ist. Auffallenderweise hat keiner der Kritiker, deren Besprechungen des Dumas'schen Stücks ich gelesen habe, dieses zarte Blümchen gepflückt. Hier haben wir das Laster in seinem allerinfamsten Ausdrucke; dazu kommt noch das Laster in seiner Langweile, und, zwischen beide geräth die Tugend und wird erdrückt. An einem solchen Schauspiele vermag ich keinen Gefallen zu finden und die

hübschen Einfälle, welche übrigens ziemlich spärlich gesäet sind, die netten Redewendungen und schlagfertigen Antworten, die mich lächeln machen, entschädigen mich nicht für das Unbehagen und die Langweile, die ich ausstehen muss.

Die Uebersetzung von Eduard Mautner wird dem Stücke nicht sehr förderlich sein. Mautner ist ein tüchtiger Schriftsteller, aber er hat sich die Arbeit sehr bequem gemacht. Er hat bisweilen auch seine Stellung als Uebersetzer völlig verkannt: geändert, hinzugesetzt, ausgelassen, wie es ihm gut schien. Ich besitze die erste französische Ausgabe des „*Princesse Georges*“ und kann daher nicht annehmen, dass dem Uebersetzer ein anderer Text vorgelegen habe. Die Vergleichung der Mautner'schen Uebersetzung mit dem Originale hat meine frühere Wahrnehmung bestätigt, dass unserer schriftstellerischen Generation das Gefühl der Pietät, welche der Uebersetzer dem Dichter des Originals schuldet, gänzlich abhanden gekommen zu sein scheint.

Einige recht ärgerliche Druckfehler sind in der Uebersetzung stehen geblieben. „Ich weiss nicht,“ sagt Galanson, „ob der Kammerdiener jemals wie *Ruy Blas* Minister der Königin werden wird . . .“ Die Grausamkeit eines Setzers hat daraus Folgendes gemacht: „ . . . ob er jemals wie *Rug blos* Minister der Königin werden wird.“ „Blos Minister!“ Das genügt dem Setzer noch nicht einmal. Und noch dazu „Minister wie Rug.“ Wie mögen sich die armen Schauspieler den Kopf zerbrechen, wer Rug ist! Zum Schluss ist noch ein völlig sinnentstellender Druckfehler zu vermerken. Severine findet den compromittirenden Brief; sie liest ihn und, wie das ganz in der Ordnung und psychologisch richtig ist,

richtet sich die Wuth, welche sie erfasst, nicht auf den Schreiber, sondern auf die Adressatin. „*Die* Elende!“ ruft sie aus, tritt auf Sylvanie zu und sagt: „Fort von hier!“ Der Setzer hat daraus „*Der* Elende!“ gemacht. Der Druckfehler wird also ein psychologischer Schnitzer.

II.

„La femme de Claude“.

Die ausserordentlichen und zum Theil voll berechtigten Erfolge, welche der jüngere Alexander Dumas mit seinen ersten dramatischen Arbeiten errungen hat, haben ihm eine sehr übertriebene Ansicht von seiner Bedeutung beigebracht. Und in demselben Maſse, wie seine schriftstellerische Wirksamkeit an Werth verloren, hat seine persönliche Ueberschätzung zugenommen. Seine neuesten Arbeiten zeigen die bedenklichsten Symptome des immer mehr überhand nehmenden Grössenwahns und sind mehr geeignet, das Interesse des Dr. Puschmann für eine neue psychiatrische Studie als das des Kritikers in Anspruch zu nehmen.

Eine jede seiner Schriften hält er für eine nationale That, und danach bemisst er ihren Preis. Die Aufführung eines seiner schlechtesten Dramen in Deutschland ist ihm nicht etwa feil für ein paar tausend Francs, die ein antichambrirender deutscher Theateragent ihm demüthiglich zu Füssen legt; er verlangt dafür das Elsass. Wenn er ein paar ungarischen Theaterunternehmern das Recht der Aufführung dieses misslungenen Stückes ohne Honorar bewilligt, so glaubt er dadurch den Söhnen Arpads einen

Beweis der sympathischen Gesinnung Frankreichs geben zu können. Kurzum, der jüngere Dumas ist auf dem besten Wege, mit dem Esprit auch den Verstand zu verlieren.

In jüngster Zeit ist die radicale Reform aller bestehenden socialen Verhältnisse sein Steckenpferd geworden. Er scheint allen Ernstes zu glauben, dass er mit einigen pikanten Vorreden, effectvollen Scenen und paradoxen Flugschriften seine närrischen Ideen von allgemeiner Weltverbesserung praktisch durchführen werde; und je unzweideutiger die Misserfolge sind, die ihm als Reformator zu Theil werden, desto toller treibt er's; je mehr er davon überzeugt sein muss, dass seine Ansichten allen herkömmlichen Begriffen von Sitte und Gerechtigkeit in's Gesicht schlagen, desto getroster wird sein Gebaren, desto vermessener sein Wort.

Es wäre vielleicht nicht uninteressant eine Untersuchung darüber anzustellen, wie der junge Dumas überhaupt auf die reformatorischen Schrullen gekommen ist, und man würde vermuthlich ohne sonderliche Mühe zu einer völlig genügenden Aufklärung gelangen. In jedem jungen Dramatiker steckt unbewusst ein verkannter und verkappter Reformer. Der geschmackvolle Bühnendichter, der die Grenzen seines Berufs kennt und weiss, wie leicht die ihm gebotene Möglichkeit, seine Gedanken in der wirksamsten Weise durch den begeisterten Vortrag begabter Künstler in die Masse zu werfen und sogar durch geschickt arrangirte Paradoxe momentan einen ungeheuren Eindruck zu erzielen, zu einem schlechten Gebrauch der wuchtigen Waffe verleitet, die er durch die Bühne in den Händen hält, wird nur mit äusserster Vorsicht, ja mit Aengstlichkeit an den bestehenden Ver-

hältnissen der socialen Ordnung rütteln — gerade weil er die Fähigkeit besitzt, auch durch unreife und verkehrte Gedanken zu zünden und zu wirken.

Dumas hat es in dieser Beziehung niemals sehr genau genommen. Um eines überraschenden dramatischen Effectes willen, hat er schon früher gegen Sitte und Brauch sich aufgelehnt, und später, als man ihn darum heftig tadelte, hat er, was sich ihm ursprünglich nur als dramatischer Nothbehelf darstellte, logisch zu begründen versucht und als eine neue sociale Thesis verkündet. Verstiess er zunächst aus dem rein äusserlichen Bedürfniss, einen packenden Schlussact zu schreiben, gegen das allgemeine Rechtsbewusstsein und gegen das Gefühl, so kam ihm hinterher die Weisheit, dass sein vielgerügter Verstoss ein berechtigter, polemischer Act gegen gesellschaftliche Schäden sei. Der starke Socialreformer musste mit einem Worte dem schwachen Dramatiker aus der Verlegenheit helfen.

Uebersetzen wir das Gesagte in nüchternes Deutsch: Er schreibt ein Drama, am Schlusse hapert's, wie fast bei jeder Bühnendichtung. Wählt er den einfachen Ausgang, so wird der Schlussact wirkungslos und das Stück fällt. Das Unerwartete, selbst wenn es unlogisch, ja unsittlich ist, erzielt bei der Hast der dramatischen Aufführung einen grösseren Effect; es verblüfft zum Mindesten, es langweilt nicht, es fordert zur Discussion heraus, es ist also — wenn man die Sache gewissenlos betreibt — bühnengerechter, brauchbarer. Dumas genirt sich nicht, diesen letzteren Weg einzuschlagen: am Schlusse seiner Dramen tödtet er entweder kaltblütig Personen, die nach allgemeinem Gefühl einen etwas milderen Urtheilsspruch erwarten dürften, oder, wenn sie selbst

schuldig erscheinen, so trägt er bei der Vollstreckung des Urtheils eine Brutalität zur Schau, welche für das allgemeine Empfinden geradezu empörend ist.

Hat er dies Kunststück vollbracht, so setzt er in einer „Vorrede" mit Aufwand von allen erdenklichen Spitzfindigkeiten und Sophismen auseinander, dass die Allgemeinheit im Unrecht und er im Recht ist. Er hütet sich wohl aus der Schule zu plaudern; er verräth mit keiner Sylbe, dass das Bedürfniss, einen packenden Actschluss zu finden, seinen Geist vom graden Wege abgedrängt hat; im Gegentheil, er hat die Kühnheit, die Extravaganzen seiner dramatischen Mangelhaftigkeit als den Ausfluss des wahren Sittengesetzes hinzustellen, welches durch unsere Cultur einfach verrückt sei und durch ihn in der idealen Welt seiner Bühne wieder auf den rechten Ort gestellt werde. Die Opfer seiner dichterischen Caprice, seiner Ohnmacht sollen, wie er ausführt, wirklich dem Tode verfallen und seine Henker sollen die Vollstrecker eines höheren göttlichen Willens sein. Zwar sagt das fünfte Gebot: „Du sollst nicht tödten" und die christliche Sittenlehre geht noch weiter und stellt die ideale Forderung auf, den Feind zu lieben; zwar straft das moderne Gesetz den Mord und Todtschlag als das grösste der Verbrechen, und der Abscheu gegen den gewaltsamen Tod durch Menschenhand ist in der ganzen gesitteten Welt ein so ungeheurer, dass man sogar der vollstreckenden Gewalt des Gesetzes das Recht bestreitet, die Todesstrafe selbst dem grössten Verbrechen gegenüber zur Anwendung zu bringen — aber alles das schiert den jungen Dumas wenig: er höhnt das Gebot der Alten und das Gesetz der Neuen und verkündet den neuen Glaubenssatz: Du sollst tödten! So, wört-

lich so schliesst seine viel zu viel besprochene Flugschrift „*L'homme-femme*", und das ist auch der Grundgedanke seines Schauspiels „Das Weib des Claudius", das vor Kurzem in Paris durchgefallen ist.

Du sollst tödten! Das Tödten ist in der That der radicalste Abschluss; und es ist nicht das erste Mal, dass Dumas, sobald ihn die dichterische Inspiration verlassen, mit dem Todtschlage operirt hat. Zuerst in „*Diane de Lys*". Paul, Dianas Geliebter, wird vom Gatten überrascht. Paul nimmt zwei Stossdegen von der Wand, um dem Grafen die übliche Satisfaction zu geben. In dem Augenblicke fällt ein Schuss und Paul bricht zusammen. Diana sinkt ohnmächtig nieder, Pauls Freunde stürzen aus dem Nebenzimmer und der Graf antwortet „sehr ruhig", indem er die Pistole von sich schleudert: „Meine Herren, dieser Mann war der Geliebte meiner Frau, ich habe mir mein Recht verschafft, ich habe ihn getödtet". Darüber fällt der Vorhang. Schon damals machte man geltend, dass diese Art „sich sein Recht zu verschaffen" doch etwas gar zu gewaltsam sei; dass diese extreme Selbsthülfe zu den entsetzlichsten Consequenzen führen müsse, dass das kaltblütig vorherberechnete Niederschiessen eines Wehrlosen unter allen Umständen etwas Scheussliches sei, dass dieser Ausgang den Eindruck, welchen die Dichtung hervorzurufen bestimmt sei, durchaus fälsche, da der Unschuldige nun als der wahrhaft Schuldige, als Mörder erscheine und der Schuldige die Sympathieen des Zuschauers gewönne. Aber das war für Dumas, der alles viel besser weiss als die übrigen Sterblichen, nur ein Grund mehr, um seine dichterische Unzulänglichkeit in der Folge mit neuen, noch seltsameren Todtschlägen zu decken.

Er schrieb die „Prinzessin Georges". Auch hier lässt er den gekränkten Gatten „sich selbst sein Recht verschaffen". Diesmal ist aber nicht mehr der wirkliche Ehebrecher das Opfer, sondern ein armer harmloser Bursche, der im Ehebruche ein erstes schüchternes Debüt wagt, das gar nicht ausgespielt wird. Dem eigentlich Schuldigen wird kein Haar gekrümmt. „Ich werde jeden tödten, der dieser Frau zu nahe kommt, denn sie ist mein!" sagt Terremonde am Schlusse des Dramas. Wiederum allgemeiner Aufschrei des Publicums, wie es Dumas vorherberechnet hatte, aber trotzdem, oder vielleicht gerade deshalb, Erfolg, wenigstens in Paris. Dumas verfasste wieder eine seiner beredten Vorreden, in welcher er nachwies, dass alles in schönster Ordnung sei. Der Schuldige erster Classe bleibt am Leben, der Schuldige zweiter Classe wird niedergeschossen — so soll es sein!

Die Debatten über den Schluss der „Prinzessin Georges" waren kaum geschlossen, als ein grosser Scandal in Paris — ein Aristokrat tödtete seine Frau, die er *in flagranti* überraschte — dem jüngeren Dumas die willkommene Gelegenheit bot, seine Ansichten über sociale Schwierigkeiten mit tödtlichem Ausgange einmal ganz systematisch zu entwickeln. So entstand das Buch: „*L'homme-femme*". Und gleichzeitig verschaffte ihm der scandalöse Vorfall die Lösung des Dramas, an dem er gerade arbeitete. Die tragische Familiengeschichte, deren letzter Act sich vor dem Criminalgerichte abspielte, war für Dumas der Anlass, eine Sensationsbroschüre zu schreiben, war für ihn eine Befreiung aus dramatischen Aengsten. Das Unglück war auch diesmal wenigstens zu etwas gut.

Jetzt oder nie waren die Gemüther empfänglich,

seine gesellschaftlichen Reformvorschläge in sich aufzunehmen; jetzt also war der Augenblick für ihn gekommen, die tollsten Schrecken in den tollsten Ausdrücken als neue Sittenlehre zu verkünden. Und er that es. Während er früher an der Gesetzgebung nur Kleinigkeiten bemängelt, so z. B. für die Aufhebung des Verbots der *„recherche de la paternité"*, für die Wiedereinführung der Censur, für die weibliche Conscription, Einberufung aller erwachsenen Jungfrauen zur Arbeit in chimärischen Nationalwerkstätten und ähnlichen Nonsens plaidirt hatte, setzte er sich jetzt in völligen Widerspruch zu den Gesetzen aller Länder, zu den Glaubensgeboten aller Confessionen und begnügte sich nicht damit, für den Todtschlag eventuell mildernde Umstände gelten zu lassen, sondern erklärte ihn unter gewissen Bedingungen für ein Recht, ja, für eine Pflicht.

Der merkwürdige Passus aus jener Sensationsbroschüre lautet: „Wenn trotz Deiner Vorsicht, Deiner Verweise, Deiner Kenntniss von Menschen und Dingen, trotz Deiner Tugend, Geduld und Güte Du durch falschen Schein und Unwahrheit getäuscht worden bist; wenn Du Dein Leben mit einer Creatur verbunden hast, die Deiner nicht würdig ist; wenn Du, nachdem Du vergeblich versucht hast, eine pflichtgetreue Gattin aus ihr zu machen, nicht im Stande gewesen bist, durch Mutterschaft sie zu retten; wenn sie ihre Kinder verlässt und mit Anderen Kinder zeugt, die ihr verfluchtes Geschlecht fortpflanzen; wenn Du es nicht hindern kannst, dass sie mit ihrem Leibe auch Deinen Namen schändet; wenn sie Dich in Deinen menschlichen Bewegungen beengt und in Deiner göttlichen Action behindert, wenn das Gesetz, welches sich das Recht beilegt zu verbinden, es sich untersagt

zu scheiden und also ohnmächtig ist, dann erkläre Dich persönlich, im Namen Deines Herrn, zum Richter und Strafer über dieses Geschöpf. Du sollst sie tödten!" „*Tue-la!*"

Dumas sagt nicht, ob das Weib, dessen Tödtung ihm gestattet erscheint, sich eines jeden der oben angeführten Verbrechen schuldig gemacht haben muss, oder ob unter Umständen zur Mordberechtigung schon einige wenige Nummern der Liste genügen. Man denke sich einen Gattenmörder vor den Schranken, der als Grund für sein Verbrechen etwa folgenden anführen würde: „Die Verblichene hat mich in meiner göttlichen Action behindert und in meinen menschlichen Bewegungen beengt!" Man weiss in der That nicht, wo die Blasphemie aufhört und wo die Burleske anfängt. Untersuchungen, Feststellung des Thatbestandes und dergleichen Weitläufigkeiten sind nach Dumas' Ansicht völlig überflüssig. *Ich* entscheide, nach *meinem* Dafürhalten ist das Weib schuldig, also tödte ich getrost drauf los.

Wunderbar, dass man diesen Moralisten ernst genommen und sich in grosse Debatten über seine Mordtheorie mit ihm eingelassen hat. Hat denn niemand bemerken wollen, wodurch sich Dumas' Mordgelüste plötzlich von dem Ehebrecher und dem adulterirenden Dilettanten auf die ungetreue Gattin gelenkt haben? Und hat denn sein neuestes Stück niemandem die Augen geöffnet? Die Sache war doch so einfach. Er hatte ein unfertiges Stück im Pulte, er brauchte einen noch nicht dagewesenen Schluss, er liess diesmal die Gattin durch den Gatten tödten, und folglich ward er der Vertheidiger des gelinden Gattenmordes. Das ist des Räthsels Lösung.

Da wir in Deutschland auf das Glück verzichten müssen, „das Weib des Claudius“ aufgeführt zu sehen, so wollen wir den Inhalt möglichst getreu und kurz hier erzählen.

Claudius ist nicht der römische Imperator, sondern ein patriotischer Erfinder, sein Weib heisst nicht Messalina, sondern Cäsarine. Im Uebrigen besitzt sie freilich alle unangenehmen Eigenschaften der römischen Hetäre. Sie hat sich vor der Ehe vergangen, sie führt in der Ehe das Leben einer Dirne. Claudius bekümmert sich nicht im Geringsten um diejenige, welche seinen Namen führt; er hat mit ihr abgerechnet, sie existirt nicht für ihn. Er arbeitet an seiner grossen Erfindung, welche seinem Vaterlande unvergänglichen Ruhm verschaffen soll, ruhig und ungestört mit seinem Adoptivsohne, Antonin, und erholt sich von des Tages Last und Mühen in der Gesellschaft eines idealen Judenpaares, mit dem greisen Daniel, welcher den alten Stämmen von Sem, Ham und Japhet in Palästina nachforscht, und mit dessen Tochter Rebecca, mit welcher Claudius die Präliminarien zu einem Liebesverhältnisse verabredet, das allerdings erst nach ihrem Tode im Jenseits perfect werden soll. Das genügt den Guten. Cäsarine lockt Antonin, den einzigen, der ausser Claudius das Geheimniss der Erfindung kennt, in ihre Netze, und Antonin verliebt sich in der That in die unzüchtige Gattin seines Adoptivvaters. Ein Spion — sonderbarer Weise ist es kein Preusse — will das Geheimniss um jeden Preis besitzen, er steckt sich hinter Cäsarine, diese kirrt Antonin und im Augenblicke leidenschaftlicher Ekstase sucht sie dem Halbverrückten die wichtigen Papiere zu entwenden. Claudius ist inzwischen, mit einer Doppel-

flinte bewaffnet, eingetreten. „Spitzbübin", sagt er, an legt er, los schiesst er und todt ist sie. — Antonin erwartet gefasst sein Geschick. „Komm, mein Sohn", versetzt Claudius wiederum „sehr ruhig", „komm an die Arbeit."

Das ist in kurzen Worten die Fabel. Dumas hat hier, wie man sieht, sein Programm: „Du sollst tödten", zum ersten Male für einen Bühneneffect praktisch verwerthet, oder vielmehr für einen neuen Bühneneffect ein Programm gefunden.

Die „*femme de Claude*" ist nicht die Nutzanwendung der in „*L'homme-femme*" entwickelten Theorie, sondern diese letztere ist abstrahirt aus der dramatischen Caprice in der ersteren. Die Gelegenheit macht also nicht nur Diebe, sondern auch Moralisten. Aber thöricht wäre es, mit diesen gelegentlichen Moralisten, die sich bei näherer Betrachtung als recht sterbliche Dramatiker in tausend Aengsten darstellen, ernstlich zu debattiren über das, was sie Reformen nennen und was in Wahrheit doch nur mehr oder minder spasshafte Einfälle sind. Wenn Dumas die Phantasie seines Vaters besässe und auf geradem Wege zum Ziele kommen könnte, so wäre ihm die Mordlust nie aufgestiegen. Von Hause aus ist er gar nicht böse.

VICTORIEN SARDOU.

I.

„Der letzte Brief“ (Les pattes de mouche).

Das erste, allgemein bekannt gewordene Lustspiel des jetzt berühmten Verfassers, welches seit Jahren wie in Frankreich, so in Deutschland seinen Weg über die Bretter der meisten grossen und kleinen Bühnen genommen hat, ist: „*Les pattes de mouche.*“ Die Aufführung dieses Stücks in Berlin hat mir die Erinnerung an die flüchtige Bekanntschaft, die ich während der Proben zu den „*Pattes de mouche*“ am Pariser Gymnase-Theater mit dem Dichter machte, wieder recht lebhaft in's Gedächtniss zurückgerufen; und da ich über das sehr bekannte Stück nicht eingehend zu sprechen brauche, wird es mir vielleicht nicht verübelt werden, wenn ich die kleine Episode aus meinem Leben in Paris hier erzähle.

Im „*Café du Gymnase*“, das ich fast täglich besuchte, hatte ich den vorzüglichen Komiker Lesueur kennen gelernt, einen der ausgezeichnetsten Künstler, welchen das französische Theater der Gegenwart besitzt, — denselben, welcher unter anderm den durch Fr. Haases Musterleistung auch bei uns weit und breit be-

kannt gewordenen Bühnentypus des alten Chevalier in der „*Partie Piquet*“ geschaffen hat.

Diese Rolle war wie für Lesueur geschrieben, denn er war in der That ein hervorragender Piquet- und Dominospieler, und unsere gemeinschaftliche Vorliebe für diesen sinnigen Zeitvertreib machte uns bald zu recht guten Freunden, d. h. wir drückten uns die Hand, wenn wir uns im Café trafen, plauderten über alles Mögliche, spielten mit grossem Eifer und imponirendem Ernst Piquet oder Domino um die bescheidene Zeche, — die übliche Tasse Kaffee mit Cognac — machten uns lustig über jeden wirklichen oder vermeintlichen Fehler, den der Eine oder Andere begangen hatte, schüttelten uns zum Lebewohl wieder die Hand und bekümmerten uns im übrigen nicht um einander. Eines Tags erschien in Lesueurs Begleitung ein junger Mann im Alter von etwa 28 Jahren, der mir als Herr Victorien Sardou vorgestellt wurde — „ein Name so fremd meinen Ohren, als meinem Herzen . . .“ Der Herr war bartlos, sah aus wie ein Candidat der Theologie und machte den Eindruck grosser Befangenheit. „Es ist der Autor unseres neuen Stücks“, fügte Lesueur erklärend hinzu, „ich sage Ihnen, Sie sollen sich noch wundern über unsern jungen Scribe!“

Sardou lächelte verbindlich und schüchtern. „Es ist ernst gemeint“, raunte mir Lesueur zu, „man sieht's ihm nicht an, aber es ist ein Mordskerl — *il a le diâble au corps* — Sie werden sich noch wundern!“ Ich wunderte mich schon, denn den jungen Menschen konnte allerdings niemand in Verdacht haben, dass er den Teufel leibhaftig mit sich herumführe. Sardou war damals — ich spreche vom Jahre 1861 — noch gänzlich unbekannt. Sein erstes Stück war vor Jahren am Odeon

durchgefallen; den Namen des unglücklichen Verfassers hatte man längst vergessen. Vor kurzem hatte er auf dem kleinsten der kleinen Pariser Theater, dem „*Théâtre Déjazet*", mit Erfolg eine possenhafte Komödie zur Aufführung gebracht — aber was wollte das bedeuten? Ich nahm deshalb selbstverständlich Lesueurs Worte mit dem nöthigen Misstrauen auf, um so mehr, als ich damals schon wusste, dass auf das Urtheil der Schauspieler über Stücke, in welchen sie beschäftigt sind, so gut wie nichts zu geben ist, und als Victorien Sardou der dritte oder vierte „junge Scribe" war, den mir Lesueur im letzten Vierteljahr vorgestellt hatte.

Seitdem traf ich mit Sardou häufiger im Café zusammen; die Proben nahmen ihren Lauf. Mit jedem Tage wuchs die fieberhafte Aufregung des jungen Autors, der zum ersten Male vor ein entscheidendes Publicum treten sollte, und nahm schliesslich, als der Abend der ersten Aufführung herannahte, Dimensionen an, deren Schilderung ich mir zu erlassen bitte, da der wahrheitsgetreue Bericht den Eindruck einer argen Uebertreibung hervorrufen müsste. Sardous Zustand war geradezu mitleiderweckend, er grenzte an Bewusstlosigkeit.

Ach ja, Du liebes, wohlgeneigtes Publicum, dem es ziemlich gleichgültig ist, ob es klatscht oder zischt, Du hast keine Ahnung von den entsetzlichen Qualen, die der unglückliche Bühnendichter Deinethalben auszustehen hat. Und doch, wer diese Qualen einmal erduldet hat, — wer möchte die Erinnerung daran missen? Es ist wie in der Campagne; nur mit dem Unterschiede, dass ich mich in der Schlacht in den meisten Fällen meiner Haut wenigstens wehren, auf einen Schlag, der nach mir ausgeholt wird, einen Hieb versetzen und, wenn

ich blessirt werde, auch verwunden kann, während der Autor gerade in der Entscheidungsstunde hülf- und wehrlos ist wie ein Säugling. Sobald das Stück in den Händen der Darsteller ist, hat der Verfasser jede Macht darüber verloren und keine irdische Gewalt vermag den Verlauf zu ändern, wenn die letzte Scheidewand fällt und mit unheimlichem Rauschen der Vorhang aufgezogen wird.

Und sonderbar! Erst dann, wenn es zu spät ist, fallen die Schuppen von den Augen. Alles das, was einem die Kritik übermorgen mit vielem Verständniss auseinandersetzen wird — die schleppende Länge hier und der unvermittelte Uebergang da, die haarsträubende Unwahrscheinlichkeit, die wir allesammt bis zu diesem Augenblicke nicht bemerkt hatten, Ihr Schauspieler, die Ihr das Stück spielt, Du Regisseur, der es mit Sorgfalt und Intelligenz in Scene gesetzt, Du Autor, der es geschrieben — alles das, was hapert und langweilt und stört, liegt jetzt, bei der ersten Aufführung, in Tageshelle, mit den Händen greifbar vor Dir, armer Dichter, und Du kannst nichts daran ändern. Du weisst ganz genau, dass die Scene im dritten Acte nach der Aufnahme, welche der zweite Act gefunden hat, unmöglich geworden ist. Ein kleiner Strich, ein geringfügiger Zusatz — und der verfahrene Wagen käme vielleicht noch in's rechte Geleise. Unmöglich. Der Vorhang geht zum dritten Male in die Höhe und die gewonnene Einsicht modificirt den verhängnissvollen Auftritt nicht im mindesten. „Zurück! Du rettest den Freund nicht mehr!“ Der Autor während der ersten Vorstellung seines Stücks erinnert mich immer an Karl Moor, nachdem er Dolch, Pistolen und Gift fortgeschleudert, so elend, dass er auch die Herrschaft über sein Leben

verloren hat, die Hand an den Eichenast gebunden, ganz wehrlos, ein Kind könnte ihn umwerfen. Es ist eine recht angenehme Situation für erwachsene Leute.

Und von welchen lächerlichen, unberechenbaren Kleinigkeiten hängt bisweilen der Erfolg eines Stückes ab! Ein nothwendiges Requisit wird vergessen, eine Schauspielerin verliert in einer tragischen Situation ihren Chignon, ein Licht geht aus oder ein Streichholz geht nicht an — und die Wirkung einer Scene, eines Actes, eines Stückes kann durch eine solche zufällige Bagatelle vernichtet werden. Auf der letzten Probe zu den *„Pattes de mouche"* hatte der Fidibus, der aus dem wichtigen Liebesbrief gefaltet ist und von dessen Entzündung der ganze Verlauf des Lustspiels bedingt ist, nicht Feuer fangen wollen — dasselbe Unglück ereignete sich in Berlin bei der ersten Aufführung im Schauspielhause und schädigte ganz entschieden den effectvollen Actschluss — Sardou war darüber ganz ausser sich. „Wenn der Fidibus heute Abend nicht brennt, so ist das Stück verloren", seufzte er ein um das andere Mal. Der Fidibus brannte glücklicherweise am Abend. Brachvogel erzählte mir einmal, welches Entsetzen ihn und den Regisseur bei der ersten Vorstellung des „Narciss" ergriffen, als ein ungeschickter Bühnenaufräumer im Zwischenacte an die Pagode stiess; die Puppe schwankte, stürzte, wurde aber zum Glück während des Fallens noch unbeschädigt aufgefangen. Aber, wäre sie zerbrochen! — Die Regie hatte nicht die Vorsicht gebraucht, ein Duplicat bereit zu halten. Alle Läden waren geschlossen; keine Möglichkeit, innerhalb einer Stunde ein solches Ding aufzutreiben, und das Signal war schon gegeben; in der nächsten Minute musste die Pagode im Zimmer der Quinault

stehen. Ohne die Pagode wäre der dritte Act unmöglich gewesen und das deutsche Repertoir wäre bei einem Haare durch die Tölpelei eines Coulissenschiebers um eines seiner wirkungsvollsten Stücke gekommen. Bei der zweiten Aufführung hatte Brachvogel die Freude, im Requisitenzimmer ein Dutzend Pagoden mit dem Kopfe nicken zu sehen. „Kleine Ursachen, grosse Wirkungen", könnte man füglich jedes Bühnenstück betiteln. Auch aus meiner geringen Erfahrung kann ich kleine Beiträge dazu geben. Mein erstes Drama „Marion", das auf einigen wohlwollenden Bühnen einen grossen, auf anderen einen mittleren Erfolg errungen hat, fiel in Mainz recht gründlich durch; und zwar deshalb: der auf der Spitze stehende Schluss des zweiten Actes spielt in der dämmerigen Nachmittagsstunde eines kurzen Wintertags; leidenschaftliche Liebeserklärung im Halblicht, Dazwischentreten des gekränkten Gatten, Duell mit tödlichem Ausgang — die Scene wirkte überall. In Mainz wirkte sie auch — aber wie! Der Beleuchtungsmensch dreht, anstatt das Lampenlicht zu vermindern, das Gas ganz aus. Die stockfinstere Bühne erregt natürlich die ungezwungenste Heiterkeit; je pathetischer die Geschichte wird, desto komischer wirkt sie in der Finsterniss und als der Vorhang fällt, wird allgemein herzlich gelacht. Damit war das Stück begraben. — Ich könnte noch eine ganze Reihe von solchen mörderischen Kleinigkeiten erzählen — so z. B. wie auf einer Bühne das Wiedersehen zwischen Vater und Tochter in „Maria und Magdalena" einen vom Verfasser keineswegs beabsichtigten Effect dadurch hervorrief, dass sich das gepuderte Antlitz der Tochter auf dem Fracke des Commerzienrathes sehr stark abfärbte — aber die angeführten Beispiele werden zur

Erklärung der ungewöhnlichen Aufregung, in welcher sich der Autor vor und während der ersten Aufführung seines Stücks befindet, wohl genügen. Aber niemals habe ich einen Menschen in einem solchen Zustande krankhafter Ueberreizung und unbeschreiblicher Bangigkeit gesehen wie den jungen Sardou. Er war schliesslich ganz stumpf geworden. Der ausserordentliche Beifall, welchen sein eigentliches Erstlingswerk fand, vermochte nicht ihn aufzufrischen. Er legte sich mit schwerem und brennendem Kopfe in's Bett und trank Kamillenthee. Ich habe noch kürzlich irgendwo gelesen, dass er auch jetzt, nach einer Reihe glänzender Erfolge, wie sie kaum ein zweiter der lebenden Theaterdichter gefeiert hat, noch immer von dem hartnäckigen Rampentyphus heimgesucht wird, so zwar, dass er sich schliesslich dazu bequemt hat, den ersten Vorstellungen seiner Stücke überhaupt nicht mehr persönlich beizuwohnen; jetzt legt er sich schon vor Beginn der Aufführung in's Bett und trinkt Kamillenthee, während ihm geflügelte Boten über den Verlauf der Vorstellung Bericht abstatten.

„*Les pattes de mouche*" führt in der deutschen Bearbeitung den Titel „Der letzte Brief"; wörtlich übersetzt müsste es heissen „Frauengekritzel" oder, um ein recht deutsches Wort zu wählen „Das Billetdoux". Mit „*pattes de mouche*" oder „*pieds de mouche*" bezeichnen die Franzosen bekanntlich eine kleine kritzelige Handschrift, wie sie zuweilen liebenswürdige und kluge Frauen besitzen, — eine Handschrift, die etwa so aussieht, als ob eine Fliege, die zuerst in ein Tintenfass geflogen, über das Papier gelaufen wäre; „*mauvaise écriture dont le caractère est menu, mal formé et n'est point lié*", sagt das pedantische Lexikon der Akademie. Um ein mit solchen

compromittirenden Kritzeleien versehenes Blättchen, das eine junge Frau vor ihrer Verheirathung an einen leichtsinnigen Geliebten gesandt hat, handelt es sich, wie alle Welt weiss, in dem reizend gearbeiteten Sardou'schen Stücke; und alle Welt weiss auch, zu welchen köstlich komischen Situationen dies Blättchen veranlasst, das von Hand zu Hand wandert, in die Finger des eifersüchtigen Gatten geräth und ihm wieder entrissen wird. Aber weniger bekannt ist, dass Sardou auch in diesem Stücke, dessen Grundidee allgemein für eine witzige Erfindung unseres Dichters gehalten wird, „die Benutzung eines vorhandenen Stoffes" nicht verschmäht hat. Dass Sardou sich in dieser Beziehung überhaupt nicht genirt, ist bekannt. Zu „*Fernande*" hat ihm Diderot den Stoff gegeben; in „*Nos intimes*" hat er einen ganzen Act aus einer früheren Posse abgeschrieben, zu „*Les pattes de mouche*" hat ihm Mademoiselle de Néhra, Mirabeaus Geliebte, die Anregung geboten. Da diese Quelle meines Wissens noch nicht entdeckt worden ist, so will ich sie hier anführen.

In der „Revue des deux Mondes" von 1. Juni 1858 theilte Louis de Loménie, der verdienstvolle Biograph des Beaumarchais, aus dem Nachlasse Mirabeaus zwei sehr interessante Memoiren von Fräulein de Néhra über ihren Verkehr mit dem grossen Staatsmanne und Redner mit. Die anmuthige Holländerin erzählt da u. a. das Folgende: Mirabeau hatte, während er mit Mademoiselle de Néhra lebte, noch mit einer andern Dame ein zärtliches Verhältniss angeknüpt. „Gelegentlich dieser Dame", fährt die Néhra wörtlich fort, „habe ich einst eine Viertelstunde zugebracht, die ich mein Lebtag nicht vergessen werde; wir haben seitdem oftmals recht herzlich darüber

gelacht, aber damals habe ich ausgestanden, was ein Mensch nur ausstehen kann. Mirabeau hatte von jener Dame einen sehr compromittirenden Brief erhalten; die Handschrift und das Siegel fielen sehr in's Auge. Der Brief lag auf dem Tische, als der Gemahl, ohne gemeldet zu sein, in das Zimmer trat. Es entspinnt sich sofort zwischen ihm und Mirabeau eine sehr lebhafte Unterhaltung über die politischen Tagesfragen, und in der Hitze des Gesprächs nimmt er den Brief, dreht ihn zwischen den Fingern hin und her, faltet ihn und legt ihn wieder auf den Tisch. Nun nimmt ihn Mirabeau an sich, ich denke natürlich, dass er ihn einstecken will, aber keineswegs; seine Gedanken waren ganz wo anders. Er war in seine Unterhaltung vertieft und dachte weder an Frauen noch an zärtliche Billets. Er faltet also den Brief noch einmal zusammen und legt ihn kaltblütig wieder auf dieselbe Stelle, wo er gelegen hatte. Jetzt greife ich nach dem Briefe, aber zu spät. Der Gatte hat ihn wieder in den Fingern und macht einen Fidibus daraus. Kurz und gut, der Brief wandert hin und her aus den Händen des Gatten in die des Geliebten und aus den Händen des Geliebten in die des Gatten zurück, und das dauerte etwa zehn Minuten bis zu dem Augenblicke, wo ich mit zitternder Hand das Billet erwischen und es vernichten konnte."

So Mademoiselle de Néhra. Es ist, wenn man will, das ganze Sardou'sche Stück. Aber wie geistvoll und lustig hat der Dichter dieses Motiv für die Bühne benutzt! Wer auf diese Weise einen vorhandenen Stoff benutzen kann, der hat ganz Recht, wenn er mit Molière sagt: „ich nehme, was ich brauchen kann und wo immer ich es finde".

Etwas anderes ist es mit der deutschen „Bearbeitung", die in Berlin — ohne Nennung des Originals gleichsam mit den Prätensionen einer selbstständigen Arbeit auftritt. Das kgl. Schauspielhaus hätte es doch nicht unterlassen sollen, den wahren Verfasser Victorien Sardou auf dem Zettel zu nennen und den deutschen Bearbeiter in die allerzweiteste Reihe zu stellen. Worin besteht das Eigenthümliche der jetzt aufgeführten Bearbeitung: in einer kleinen scenarischen Veränderung zu Beginn des Stücks, die ganz überflüssig ist, in der Umtaufe französischer Namen in deutsche, in der weiteren Ausführung der Rolle des „Paul" (der hier „Gustav" heisst) und in einer gründlichen Verballhornung des Dialogs. Wo der Franzose getändelt, hat der Deutsche plumpe Späße losgelassen, was jener flüchtig berührt, hat dieser mit Fausthandschuhen angepackt. Die einfache Uebersetzung wäre dieser ungeschickten Bearbeitung bei weitem vorzuziehen. Nur ein Beispiel. Im Deutschen heisst es in der Scene, in welcher die Damen die Raritäten des weitgereisten Prosper (hier „Isidor" geheissen — Isidor!) mustern:

„Was ist das für ein Muschelhalsband?"

„Es ist der Anzug einer Dame aus Honolulu."

„Wo ist denn das Uebrige?"

„Ein Uebriges giebt es nicht."

Ich citire aus dem Gedächtniss, aber ungefähr wörtlich. Wie reizend ist dagegen der Scherz bei Sardou:

„*Tiens! ces petits coquillages*!"

„*Souvenir d'une dame d'Honolulu!*"

„*Un bracelet!*"

„*Non! une robe.*"

Wahrscheinlich liegt es an der schlechten Bearbei-

tung, dass das amüsante Lustspiel bei der hiesigen Aufführung nicht so ansprach, wie man erwarten durfte. Durch Uebertragung der französischen Verhältnisse und Persönlichkeiten auf deutschen Boden ist die ganze Geschichte windschief geworden. Sardous „*Suzanne*“ ist keine Bauernfeld'sche geistreiche Wittwe wie „Susanne Sternfels“ — Sternfels und Isidor! gerechter Himmel! — und Sardous „*Prosper*“ ist eben alles Mögliche, nur kein Isidor.

II.

„Fernande“.

Das Stück hat einen grossen, kaum verzeihlichen Fehler: es ist von einem Franzosen geschrieben. Noch dazu von einem Franzosen, der unter dem zweiten Kaiserreiche gross geworden und im Vereine mit dem jüngeren Dumas, mit Feuillet, Augier und Barrière recht eigentlich als der Repräsentant der dramatischen Production während der letzten zwanzig Jahre in Frankreich zu betrachten ist. Mit einem solchen Autor machen wir hier zu Lande nicht viel Federlesens. Ein echter deutscher Mann mag bekanntlich keinen Franzen leiden, und wenn er sich an den widerwärtigsten Verirrungen des Nachbarlandes auch delectirt, so geschieht das doch nur ganz im Geheimen; so lange man im Parquet sitzt, schüttelt man sich vor Lachen bei den abscheulichsten Zoten, die von drüben her importirt werden, schimpft sich gehörig aus, wenn man das Theater verlässt, und wahrt das Decorum. Wir haben

zwar keine „antifranzösische Liga", wie die Narren hinter der Mosel ihr *„ligue antiprussienne"* haben, aber thatsächlich besteht auch bei uns eine ähnliche Verbrüderung ehrbarer Fremdenvertilger, und es fehlt ihnen eben so wenig an Schlagworten, die gedankenlos wiederholt werden und willige Organe finden, wie den Herren Anti-Prussiens, die die Cocarde ihrer Abgeschmacktheit an den Hut stecken und den Muth ihrer ehrlichen Dummheit besitzen. Drüben sagen sie *„barbares"*, hüben *„demimonde"*, drüben *„pendules"*, hüben „Fäulnissliteratur"; das eine ist gerade so geistreich wie das andere.

Sardou, der Verfasser der „Fernande", ist seit zwanzig Jahren, seit dem durchschlagenden Erfolge des „letzten Briefes" am Gymnasetheater, einer der beliebtesten dramatischen Dichter in Frankreich. Seit Scribe, von dem er unendlich viel gelernt, hat sich keiner so vollständig wie er mit dem dramatischen Handwerke, mit dem technischen Aufbau der Bühnendichtung vertraut gemacht. Er besitzt die Fehler seines Lehrmeisters in erhöhtem, die guten Eigenschaften desselben in gleichem Maſse. Seine Komik ist nicht voll, seine Tragik nicht tief, es fehlt ihm an Innerlichkeit und Wärme; aber er ist ein Meister in der geschickten Verwerthung aller äusserlichen Mittel, er combinirt mit hervorragendem Scharfsinne, calculirt mathematisch richtig die Wirkungen, welche er hervorrufen will, und construirt so zu sagen den unausbleiblichen Erfolg. Alle diese Eigenschaften vereinigen sich in „Fernande", das ich für eines seiner besten Stücke halte. Es handelt sich wieder um eine sehr unmoralische Geschichte; und die öffentliche Brandmarkung derjenigen unmoralischen Dinge,

welche unter der liebenswürdigen Voraussetzung der allgemeinsten Discretion ungestraft geschehen dürfen, gilt bei uns auch als unmoralisch; deswegen ist auch der Wald, der Injurien herausschallt, wenn man hineinschimpft, ein ganz unleidlicher Grobian.

Hier in zwei Worten das Motiv, welches der Dichter fix und fertig in einer Diderot'schen Erzählung vorgefunden hat: Ein Marquis und eine Gräfin leben in einem sehr intimen Verhältniss, welches durch das Civilstandsregister und die priesterliche Weihe demnächst auch vor den Augen der Welt legitimirt werden soll. Die Zeit hat auf die Gefühle, welche der Marquis früher für seine Geliebte empfand, ihre verheerende Wirkung ausgeübt und nur Anstandsrücksichten fesseln ihn an die Gräfin. Dem liebenden Weibe kann diess nicht entgehen. Die Gräfin stellt ihren Galan auf die Probe, bietet ihm selbst die Gelegenheit dar, die Ketten, welche ihn an sie binden, zu lösen; und er beeilt sich, von dem hochherzigen Anerbieten Gebrauch zu machen. Liebeswahnsinn, Eifersucht und Rache bringen die tief Gedemüthigte auf einen teuflischen Gedanken: sie verkuppelt ihren ungetreuen Geliebten an ein armes unglückliches Wesen, das in der Schande aufgewachsen und selbst ein Opfer der eklen Umgebung geworden ist, an die bedauernswerthe Fernande, deren Vergangenheit der Marquis natürlich nicht kennt. Nachdem die Vermählung vollzogen ist, theilt die Gräfin dem Marquis die entsetzliche Wahrheit mit. Trotz aller Geschicklichkeit, welche der Verfasser angewendet, ist der Schluss unerquicklich; das versöhnende Element bildet selbstverständlich die wahre, reine Liebe, welche die Schande von den Namen Fernande's und ihres Gatten tilgt.

Es ist, wie man sieht, die modernisirte Marion de Lorme. Didier heisst der Held bei Victor Hugo, Sardou macht aus ihm einen Marquis, beide lieben leidenschaftlich ein junges Mädchen, das sie für die liebe Unschuld selbst halten, weiss, „wie ungesonnter Schnee“: und Didier erkennt in seiner Geliebten die berüchtigte Marion de Lorme, der Marquis in der seinen Fernande. Bei beiden Frauen erfolgt die Rehabilitation durch die Liebe:

„ . . . *près de toi rien de moi n'est resté*
Et ton amour m'a fait une virginité“

sagt Marion de Lorme, und dasselbe sagt auch Fernande.

Das Stück ist interessant von der ersten Scene bis zur letzten.

III.

„Andrea“.

Die Entstehungsgeschichte des Dramas „Andrea“ ist durch die Zeitungen bekannt geworden. Victorien Sardou erhielt eines Tages den Besuch einer berühmten amerikanischen Schauspielerin, die dem Dichter das Anerbieten machte, eigens für sie gegen eine zu vereinbarende Summe ein Originalschauspiel zu schreiben, das sie in's Englische übersetzen lassen würde und das in Amerika nur von ihr gegeben werden dürfe; erst nachdem das Stück über alle Bühnen der neuen Welt gegangen, würde es dem Autor gestattet sein, dasselbe auch anderwärts — in Frankreich, Deutschland etc. —

zur Aufführung zu bringen. Sardou forderte eine hohe Summe, man wurde handelseins und einige Monate darauf übergab der Dichter der Schauspielerin das Manuscript von „Andrea“. Das Stück hatte in Amerika einen bedeutenden Erfolg und keiner der Contrahenten hatte das sonderliche Geschäft zu bereuen.

Man merkt dem Drama seine Entstehung und Bestimmung an. Es ist flüchtig und stark auf den Effect hin gearbeitet. Der Verfasser hat nicht vergessen, dass er mit dem amerikanischen Geschmack zu rechnen und auf amerikanische Nerven, die etwas stärker sein sollen als die unsrigen, zu wirken habe. Die komischen Effecte hat er bis in's Possenhafte gesteigert, die ernsten Scenen haben zum Theil einen starken Beigeschmack der Boulevardsdramen. Um die sogenannte „Handlung“, welche unseren deutschen Theaterkritikern so theuer ist, hat er sich ganz und gar nicht bekümmert; das Nebensächliche ist ihm, wie dies so oft geschieht, bei der Arbeit über den Kopf gewachsen. Er hat das dünne Fädchen Handlung mit einem mächtigen Episodenballast beschwert. Aber trotz der Flüchtigkeit der Arbeit, trotz der berechtigten Ausstellungen, die man an der Technik, an der Entwickelung und Lösung des Dramas machen darf, trotz der „groben Holzschnittmanier“ — um die stereotpye Floskel aus dem kritischen Vocabular Rudolf Gottschalls zu gebrauchen — fesselt das Stück ungemein.

Wir befinden uns in Wien, wie der Verfasser versichert. Weshalb der Ort der Handlung diesmal Wien genannt wird, ist nicht recht ersichtlich, es sei denn, dass Sardou Lust gehabt habe, seinen Landsleuten einmal zu zeigen, wie man deutsche Eigennamen erfindet.

„Stefan“ ergab sich von selbst; die übrigen sind curios, der Diener heisst „Schramm“, der Juwelier „Brischmann“ und der Polizeidirector sogar „Kaulblen“; ferner steht ein „Rabnum“ auf dem Zettel, ich bin aber nicht ganz sicher, ob auch der Träger dieses harmonischen Namens der deutschen Nationalität angehören soll.

Graf Stefan ist seit ein oder zwei Jahren mit der wunderhübschen, anmuthigen, sittsamen, geistreichen und liebenswürdigen Andrea verheirathet. Wie man aus dieser Anhäufung von schmückenden Prädicaten ersieht, vereinigt die junge Frau in sich alle Eigenschaften, welche das Glück eines Mannes ausmachen können. Die Ehe ist auch augenscheinlich eine durchaus glückliche, Andrea fühlt sich an der Seite ihres Gatten, der es an keiner Zuvorkommenheit fehlen lässt, selig. Wenn er nur aus seinem Junggesellenleben die leidige Gewohnheit, die Abende ausser dem Hause zuzubringen, nicht mit in den Ehestand hinübergenommen hätte. Aber man muss vernünftig sein, und Andrea ist vernünftig; weiss sie doch, dass ihr Mann nichts Böses treibt und nur durch die Macht der Gewohnheit allabendlich zu den zweifelhaften Vergnüglichkeiten des Clubs getrieben wird. Und selbst heute, an ihrem Hochzeitstage, lässt er sie allein. Fast trauert sie, dass er diesen Tag vergessen hat. Aber wie unrecht sie ihm thut! denn während sie eben im Begriffe ist, Grillen zu fangen, lässt sich der Juwelier Brischmann anmelden, der den Herrn Grafen dringlich zu sprechen wünscht. Brischmann will sich persönlich entschuldigen, das Juwel, das er schon am Vormittage liefern sollte, erst jetzt — in vorgerückter Abendstunde — überbringen zu können; „morgen“, hat der Graf unwirsch dem säumigen Juwe-

lier bestellen lassen, „hat der Schmuck keinen Zweck mehr".

„Ich weiss", sagt Andrea lächelnd. „Es ist die Erinnerung an den Hochzeitstag". Und aus leicht begreiflicher Neugier bittet sie Brischmann, ihr das für sie bestimmte Geschenk schon vorher zu zeigen; sie wolle auch nichts verrathen und werde die Ueberraschte so meisterlich spielen, dass der Graf gewiss nichts merken solle. Brischmann zaudert, und als Andrea sich darüber verwundert, erklärt er ihr in den respectvollsten Ausdrücken, dass das Geschäft eines Juweliers eine bedeutende Discretion erheische; es sei mitunter nicht rathsam, den Frauen Kenntniss von den Bestellungen, welche die Gatten machten, zu geben; denn bisweilen hätten diese Ueberraschungen eine ausserehelichе Bestimmung.

„Das verstehe ich nicht", entgegnet Andrea stolz. „Mein Mann hat kein Geheimniss vor mir. Ich bitte Sie, mir den Schmuck zu zeigen."

„Wie Sie befehlen, gnädige Frau." Und der Juwelier präsentirt der Gräfin das Etui. Andrea ist entzückt von der Pracht der Steine und dem wunderbaren Geschmack in der Fassung. Aber plötzlich weicht der freudige Ausdruck aus ihrem Auge, sie sieht ernst, beunruhigt aus.

„Sie haben wohl ein Versehen begangen, Herr Brischmann? Was soll denn dieses Initiale bedeuten?"

„Verzeihung! Es ist der erste Buchstabe Ihres Vornamens, gnädige Frau!"

„*Meines* Vornamens?"

„Gewiss! Der Herr Graf hat es genau so bestellt: auf der Platte soll in kostbaren Steinen das Initiale der Dame, für welche das Armband bestimmt ist, angebracht

werden: ein *S*, und darunter als symbolische Illustration ein Stern in Brillanten. Der Vorname der gnädigen Frau fängt doch mit einem *S* an?"

„Ich heisse Andrea", versetzt die Arme mit ergreifendem Tone. Die fürchterliche Wahrheit, dass sie getäuscht wird, wird ihr mit einem Male klar. Aber wer ist das Frauenzimmer, das ihr sein Herz stiehlt? Das *S* und der Brillantstern können sie auf die Spur bringen. „Der Stern" — sie greift mechanisch nach einem lateinischen Lexikon — da steht's: „*stella*" — Stella, die gefeierte Tänzerin der grossen Oper, die heut zum letzten Male vor ihrem Abschiede auftritt!

Andrea ist ausser sich. Sie kann keinen Gedanken fassen, sie weiss nur, dass sie diese Stella sehen muss; sie wird sie aufsuchen . . . Der Zufall fügt es, dass eine Anverwandte Brischmanns Stellas Schneiderin ist und dass diese der Tänzerin heute Abend noch ein Kleid in die Garderobe zu bringen hat. Andreas Entschluss ist schnell gefasst: in der einfachen Kleidung einer Nähterin geht sie in Brischmanns Begleitung in's Theater, um der schönen Tänzerin das Kleid zu bringen.

Der zweite Aufzug spielt in Stellas Garderobe. Er enthält einige der besten Scenen des Stückes. Der Contrast zwischen der im übermüthigen Laster prangenden und dabei doch eigentlich gutmüthigen Tänzerin und der unglücklichen anständigen Frau, zwischen der naiven Herzensrohheit der ungebildeten Ballerina und dem Zartgefühl der herzensgebildeten Aristokratin, zwischen dem triumphirenden, lachenden Leichtsinn und der zu Boden geworfenen, weinenden Tugend — dieser Contrast führt zu einer wahrhaft erschüttern-

den Situation. Andrea leistet der Tänzerin beim Umkleiden Beistand und während sie Stellas so tief wie denkbar ausgeschnittene Taille zuknöpft, klopft es an die Thür. Graf Stefan bittet, fleht, beschwört die Tänzerin, ihm eine Unterredung von fünf Minuten zu gewähren. „Mich hat er niemals so innig gebeten", sagt Andrea. Stella behandelt den verliebten Narren mit souveräner Unverschämtheit — der stolzen Gattin geht bei jedem brutalen Worte ein Stich durch's Herz — und Er? Je übermüthiger und schroffer die Balletdirne wird, desto demüthiger und zärtlicher wird der Graf. Wie das Gefühl seiner Pflicht, scheint er auch das seiner Würde an dem Eingange zum Theater gelassen zu haben. Stella schickt ihn fort wie einen Lakaien und er dankt ihr für die Vergünstigung, ihre Fingerspitzen mit seinen Lippen berühren zu dürfen.

Andrea sieht und hört alles; ihr steht das Herz still, das Blut weicht aus ihren Wangen, sie kann sich kaum aufrecht erhalten.

„Was fehlt Dir, armes Kind?" fragt Stella die angebliche Nähterin. „Ich kenne diese Röthe der Augen. Du machst Dir gewiss Kummer eines Geliebten halber?" Und die gutmüthige Tänzerin hält Andrea einen längeren, auf Erfahrungen begründeten Vortrag über die Schlechtigkeit der Männer und über die richtige Art und Weise, sie zu behandeln. „Siehst Du", so ungefähr spricht Stella, „Du hast Unrecht, Dich eines Mannes wegen zu härmen. Kein Mann ist werth, dass man Thränen um ihn vergiesst, und merkt er's, dass wir um ihn weinen, dann ist's erst recht schlimm. Lass ihn laufen, Deinen Ungetreuen! Gieb ihm selbst den Laufpass, dann wirst Du's erleben, dass er schnell zurückkommt.

Mir macht Keiner mehr was weiss, und ich werde angebetet, weil ich sie allesammt so schlecht behandle, wie sie's verdienen. Ich wickle sie um den Finger. Hast Du den Menschen gesehen, der mir durch Brischmann das Bracelet geschickt hat, der mir eben hier eine glühende Liebeserklärung machte? Das ist auch so ein richtiger Mann. Er hat eine Frau zu Hause, die tausendmal mehr werth ist als ich; nun, diese Frau hintergeht er und läuft mir nach, blos weil er zu Hause offene Arme und hier eine vorläufig noch verschlossene Thür findet. Er würde sich für mich ruiniren, ich könnte von ihm erlangen, was ich wollte — und ich werde mir den Spass machen, es Dir zu beweisen. Ich verlasse heute Nacht Wien; ich wette darauf, er folgt mir, wenn ich es will; er lässt seine Frau hocken, und in der Hoffnung, meine Eroberung zu machen, bricht er in Nacht und Nebel auf und läuft mir nach. Du kannst Dich gleich davon überzeugen."

Stella behält Recht. In Andreas Gegenwart, die hinter der spanischen Wand die ganze Unterredung mit anhört, wird zwischen Stefan und Stella die gemeinsame Abreise verabredet. Damit sollte der Act schliessen; aus Rücksicht auf Amerika hat Sardou noch ein Tableau mit Musik und Figurantinnen hinzugefügt, das besser fortbliebe. Es ist ein plumper Effect.

Das dritte Bild versetzt uns in das Cabinet des Polizeidirectors. Es ist eine Episode; es geschieht eigentlich nichts Bemerkenswerthes in diesem Bilde und die ganze „Handlung" liesse sich durch einen in irgend einer Scene einzuschiebenden Satz resümiren; gleichwohl hat gerade dieser Aufzug wegen seiner guten Lustspielkomik und des witzigen Dialogs den Erfolg in Paris

entschieden. Andrea wendet sich in ihrer Verzweiflung an den Polizeidirector, um Stefan erforderlichen Falls mit Gewalt in Wien festzuhalten. Der Beamte erklärt der unglücklichen Frau zu ihrer grossen Ueberraschung, dass er nicht befugt sei, einen unverdächtigen Staatsbürger am Reisen zu behindern; es gäbe nur Ein Mittel: man könne ihn, unter dem Verdachte, dass er verrückt sei, in's Irrenhaus einsperren lassen. Am andern Tage würde der Irrthum aufgeklärt und Stefan entlassen werden; über Nacht komme bisweilen Rath. Einige handfeste Gesellen würden also bis zum Morgen vor Andreas Hause Wache halten; im äussersten Nothfalle möge Andrea das Licht an das Fenster stellen, und die Polizeibeamten würden, wenn dieses Signal gegeben sei, den Grafen, sobald er das Haus verlasse, ergreifen und in's Irrenhaus bringen. Andrea verlässt den menschenfreundlichen und theilnahmsvollen Beamten mit der festen Absicht, von seinem Mittel keinen Gebrauch zu machen. — Das erzählt uns Sardou in der liebenswürdigsten und geschmackvollsten Weise. Die Scene ist trotz ihrer Breite ganz reizend.

In dem folgenden Bilde finden wir Stefan, der nach Hause zurückkehrt, um die Vorbereitungen zur Abreise zu treffen, und Andrea, die alle Kräfte aufwendet, um ihn zu fesseln. Sie verschweigt ihm, dass sie *alles* weiss. Sie glaubt, dass ihre Herzlichkeit genügen wird, das eingeschlummerte Pflichtgefühl in ihm wieder zu erwecken. Und wie zärtlich bittet sie ihn, sich schlafen zu legen! Hier hat es Sardou vielleicht etwas an Tactgefühl fehlen lassen. Es macht doch einen unangenehmen Eindruck, wenn Stefan, der von Andrea mit süssen Schmeichelworten langsam bis

an die Schwelle des Schlafgemaches geleitet wird, auf einmal stehen bleibt und mit den Worten: *„quand j'y entrerai, je n'en sortirai plus“* jählings umkehrt. Die folgende Scene ist ganz vortrefflich gesteigert. Stefan versucht alles Mögliche, um seine Frau zu Bette zu schicken; sie capricirt sich nun einmal darauf, bei ihm wach zu bleiben. Plötzlich fingirt er einen starken Anfall von Migräne; er müsse frische Luft schöpfen. „Dann begleite ich Dich“, sagt Andrea, „ich fühle mich auch nicht wohl; ein kleiner Spaziergang wird mir gut bekommen“. Der Zeiger der Uhr rückt vor; in zehn Minuten geht das Dampfschiff mit Stella an Bord ab. Stefan sieht sich genöthigt, die Reise einzugestehen — es handle sich um eine absolut nothwendige Geschäftsreise. Andrea bittet ihn, beschwört ihn in den herzlichsten, rührendsten Worten, zu bleiben. Und endlich, endlich willigt Stefan ein. Er wird die Erledigung des Geschäftes schriftlich einem Freunde übertragen. Ueberglücklich eilt Andrea in das Nebenzimmer, um das Schreibmaterial zu holen, und als sie wieder den Salon betritt — ist der Vogel entflohen! „Ah, das ist infam!“ ruft sie in der Verzweiflung. Sie ergreift die Lampe, stellt sie an das Fenster, und unmittelbar darauf hört man unten auf der Strasse Lärm. Stefan wird angehalten, er widersetzt sich, die Polizeidiener packen ihn und bringen ihn in's Irrenhaus.

Dort finden wir ihn in der folgenden Scene. Die Irrenhausepisode ist eine grobe, tolle Posse, deren burleske, plumpe Komik zum Lustspielcharakter der übrigen Aufzüge einen starken Gegensatz bildet. Auch hier ist die amerikanische Bestimmung unverkennbar. Es wird uns nichts geschenkt; wir sehen eine Prügelei

im Bette, ja sogar die Applicirung der kalten Douche. Natürlich wird nicht der Graf, sondern einer seiner theilnehmenden Freunde, der ihm einen Besuch macht, gedoucht. Man lacht, man lacht sogar recht ordentlich; aber man amüsirt sich doch nicht dabei. Diese Scene könnte für den Erfolg des Stückes in Deutschland bedenklich werden.

Stefan entkommt — der Freund wird für ihn eingesperrt — und eilt nach Hause, von wahnsinniger Eifersucht getrieben; denn durch diesen Freund hat er gehört, dass in der vergangenen Nacht ein Mann im Zimmer seiner Frau gesehen worden ist. Es ist Andreas Bruder, den sie in ihrer Seelenangst hat rufen lassen. Stefan beruhigt sich und lügt weiter. Er sagt nicht, wo er die Nacht zugebracht hat, und erklärt seine beschleunigte Rückkehr durch seine Liebe zu Andrea. Sie behält ihr heroisches Schweigen zunächst bei; aber schliesslich entdeckt sie ihm doch, dass sie von seinen Beziehungen zu Stella Kenntniss gehabt und gewusst habe, dass er mit ihr abreisen wolle. Stefan ist zerknirscht, die Grossmüthigkeit seines Weibes erschüttert ihn. „Weshalb hast Du mich denn gehen lassen?“ „Du bist ja geflohen.“ „Du hättest mich einsperren lassen sollen, denn ich war ja nicht mehr Herr meiner Sinne.“ „Das habe ich gethan“, sagt Andrea einfach und innig. Da fällt es Stefan wie Schuppen von den Augen; sie hat in der That alles, alles gewusst! Und wie hat sie ihn trotz alledem behandelt! Auch heute noch, nach den erneuten Lügen, kein Wort des Vorwurfs! „Ich bin ein Elender“, ruft er aus, „ich bin Deiner nicht würdig. Ich will Busse thun, drei Jahre lang! Dann wirst Du vielleicht das Leid, das ich Dir zugefügt habe,

vergessen können.“ Und er geleitet Andrea an das Schlafgemach und küsst ihre Hand. Er setzt sich an das Kamin und hält ein Selbstgespräch über seine Erbärmlichkeit. Da ertönt vor dem Fenster jubelnde Musik. Stella hat sich bewegen lassen zu bleiben und ihre Verehrer bringen die Ballerina im Triumphzuge zurück. „Wenn ich bedenke“, sagt Stefan, „dass ich gestern noch dieses Frauenzimmers wegen alles verlassen wollte — alles, auch Andrea! — dann meine ich geträumt zu haben. Ja, es war ein wüster Traum, und nun bin ich erwacht. Jetzt stehe ich noch nicht einmal vom Stuhle auf, um sie vorüberfahren zu sehen. Ich denke nicht mehr an sie! Und hier will ich ruhig bleiben, und mich nicht vom Kamin, in dem die Flamme erloschen ist, fortbewegen. Es geschieht mir ganz Recht, dass mich hier friert, während Andrea in ihrem warmen Bette schlummert.“

„Stefan“, sagt Andrea, die leise in's Zimmer getreten ist, „Dich friert gewiss.“ Und über den reuigen Gatten, der die wiederversöhnte Frau in die Arme schliesst, fällt der Vorhang.

Die Darstellerin der Andrea in Paris, Frl. Pierson, ist eine wahrhafte Künstlerin. Sie hat insofern eine gewisse Aehnlichkeit mit Frau Niemann-Raabe, als auch sie durch die einfachsten Accente die grösste Wirkung erzielt. Ihre Tragik ist innerlich und der Aufwand der äusserlichen Mittel, welche sie zur Veranschaulichung ihrer Gefühle verwendet, ist ganz ungewöhnlich gering. Ihr Schmerz ist thränenlos, ihre Leidenschaft wortkarg. Wo eine gewöhnliche Schauspielerin losschreien würde, da begnügt sich die Pierson mit einer leisen Vibrirung ihres kleinen, aber ungemein sympathischen Organs und

der Ausdruck ihres Auges, eine leichte Bewegung mit den Schultern lassen uns den ganzen Schmerz, den sie bekämpft, erkennen. Es geht Einem durch Mark und Bein, wenn sie mit ihrer sanften Stimme ganz schlicht, ohne zu schluchzen, ohne ihre Augen zu bedecken, sagt: „*Dieu! que je suis donc malheureuse!*“

Auch die Rolle der Stella wurde vorzüglich gegeben. Merkwürdig übrigens, wie das Costüm der Tänzerin, das wir im Ballet ganz in der Ordnung finden, im Lustspiel neben den langen Roben wirkt. Erst auf dem Wege des Raisonnements gelangen wir zu der Ansicht, dass es doch wohl nicht anstössig sein kann. Denn sonst würden wir es uns gewiss auch im Ballet nicht gefallen lassen. Das sieht allerdings, wie ich eben bemerke, beinahe so aus wie die Umkehrung der berühmten Schlussfolgerung mit dem Spinat: „ich mag den Spinat nicht leiden, und das ist mir lieb; denn, wenn ich ihn leiden möchte, würde ich ihn essen, und ich kann ihn nicht ausstehen“.

EDMOND GONDINET.

„Christiane".

Schauspiel in vier Aufzügen.
Deutsch von Eduard Mautner.

Der Ruf Gondinet's ist noch jung; er datirt von dem grossen und verdienten Erfolge seines übermüthigen Lustspiels „Gavaud, Minard & Co." — ein Lustspiel der allertollsten Laune, höchst bedenklich im Grossen und Ganzen, noch bedenklicher in Einzelheiten, aber von unwiderstehlich komischer Wirkung. Mit „Christiane" hat Gondinet das Gebiet der derben Komik, die keine moralischen Ansprüche macht, verlassen und sich der modernen Sittencomödie im höheren Stile zugewandt, die in Frankreich sicherlich und nach dem Erfolge, den die Dramen dieser Art auch ausserhalb des Landes ihrer Entstehung finden, vielleicht sogar überhaupt den Höhepunkt, welchen die dramatische Dichtung der Gegenwart zu erreichen vermag, zu bezeichnen scheint.

„Christiane" gehört zu der grossen Familie der Ehebruchsdramen und verleugnet keineswegs die Familienähnlichkeit mit den älteren Geschwistern. Der Grundzug der „Christiane" ist beinahe allen diesen Stücken gemeinsam: die Qualen und Seelenschmerzen, welche

die Frucht einer vorehelichen geheimen Sünde oder des Ehebruchs dem Vater oder der Mutter in späteren Jahren bereitet, und die Ohnmacht des strafbaren Theils über das Schicksal des Kindes mitzubestimmen. Beaumarchais hat diesen Stoff schon vor achtzig Jahren in der „Schuldigen Mutter" behandelt — allerdings schwerfällig und wirkungslos. Hat die Mutter gesündigt und ihr Kind in der Wiege verlassen, um einem Verführer zu folgen, und straft sich ihr Leichtsinn dadurch, dass ihr schlechter Ruf das Lebensglück ihres Sohnes zu vernichten droht, so heisst das Stück „*La Fiammina*" und der Verfasser Mario Uchard. Hat der Mann ein armes Mädchen, die Mutter seines Kindes, verlassen, um eine passende Partie zu machen und drängt sich dieses Kind mit dämonischer Gewalt zwischen ihn und seine Familie, so heisst das Stück „Der Bastard" und der Verfasser Touroude. Girardin nennt sein Drama „*le supplice d'une femme*" und Gondinet könnte das seinige mit demselben Rechte „*le supplice d'un homme*" nennen.

Mit dieser Bemerkung über die Gemeinsamkeit der Grundidee dieser verschiedenen Stücke soll Gondinet, dem Verfasser des neuesten, kein Vorwurf gemacht werden. „Alles ist schon dagewesen", sagte schon vor Ben Akiba Alfred de Musset:

„Alles ist schon dagewesen
Unter unsrer alten Sonne.
Kinderzeugen, Ackerbauen
Ist auch nicht originell . . ."

— und vor Musset sagten es schon die Lateiner und vor ihnen sagte es Salomo und vor Salomo sagten es Andere. Gondinet's Stück ist neu und frappant in vie-

len Einzelheiten, es ist mit jener wundervollen dramatischen Geschicklichkeit gearbeitet, welche die heutigen Franzosen ohne Zweifel vor uns voraus haben, es ist vor allen Dingen fesselnd und interessant von der ersten Scene bis zur letzten und, wenn es so dargestellt wird, wie es auf der Bühne des Wallner-Lebrun-Theaters dargestellt wurde, von durchschlagender Wirkung — das ist immerhin etwas, wie mir scheint.

Robert de Noja kehrt nach siebzehnjährigem Aufenthalt in Amerika, wo er eine diplomatische Stellung mit Auszeichnung bekleidet hat, nach Paris zurück. Er ist ein echter Pariser; er liebt Paris über Alles, und wenn er sich entschliessen konnte, die lustige Stadt zu verlassen und eine kleine Ewigkeit fern von ihr zu leben, so konnten ihn nur die allergewichtigsten Gründe zu diesem Entschlusse bestimmen. So ist es auch. Die Gespielin seiner Kindheit, die Geliebte seines Jünglingsalters, die als Gattin das Glück seines Lebens begründen sollte, ist — etwa achtzehn Jahre vor Beginn des Stückes — als armes adliges Mädchen an einen reichen bürgerlichen Banquier, Namens Maubray, verheirathet worden. Robert kann es Monate lang nicht über sich gewinnen, seine Geliebte als die Gattin eines Andern wiederzusehen. Beim ersten Wiedersehen trifft er sie allein; bei ihrem Anblicke erfasst ihn die lange unterdrückte Leidenschaft mit unwiderstehlicher Gewalt; sie vergessen die Welt und vergessen sich selbst. Durch ein Geräusch, das sie zu vernehmen glauben — es ist ihnen so, als hörten sie Schritte im Nebenzimmer, — werden sie aus ihrer „seligen Verschollenheit“ herausgerissen. Robert sieht nach, er findet nichts. Er sucht am andern Tage den Gatten auf, er beobachtet ihn

scharf — Maubray ist gänzlich unverändert, keine seiner Fibern zuckt, kein Wort, kein Blick könnte darauf hindeuten, dass er von dem ihn so nahe berührenden Vorfall Kenntniss besitzt. So kann sich ein Gatte, der sich hintergangen weiss, nicht beherrschen. Die Geliebten haben sich jedenfalls geirrt; das Geräusch war eine acustische Täuschung . . . Für Robert wird nun das Dasein in Paris unerträglich. Nur die Trennung kann ihn aus seiner schiefen Situation befreien und auf den Rath seines treuen Freundes de Briac geht er in die Neue Welt, um die Leiden der alten zu vergessen. Von Briac erfährt er, dass Frau Maubray als blutjunge Frau gestorben ist. Aber erst bei seiner Rückkehr in Paris erfährt er die volle Wahrheit. Frau Maubray ist wenige Wochen nach ihrer Entbindung gestorben; das Kind, dessen Leben sie mit ihrem Tode erkauft hat, ist das seinige, es ist ein Engel von Anmuth und Herzensgüte und heisst Christiane Maubray. Dies die ungemein lebendig und geschickt durchgeführte Exposition. Robert hat nun keine Ruh und Rast; sein Kind, das Kind seiner todten Geliebten, zu sehen, sie sprechen zu hören — dies stürmische Verlangen erfüllt ihn ganz und gar; und mit der Aussicht, dass dies in seinem eigenen Hause geschehen, dass Christiane, die beste Freundin seiner anmuthigen Nichte Adrienne, und von dieser eingeladen und eingeführt, auf dem glänzenden Balle, mit dem er sein Wiedererscheinen in der Pariser Gesellschaft inaugurirt, erscheinen werde, schliesst sehr effectvoll der erste Act.

Gondinet kennt die Bühne und die ungeheure Spannung, welche ein verständiges Ritardando in der Handlung hervorbringt. Die Ungeduld des Zuschauers,

Vater und Tochter zusammen zu sehen, wird kunstvoll den ganzen zweiten Act hindurch hingehalten. Die Scene spielt bei Maubray. Wir lernen Christiane kennen, ein reizendes, sensitives Mädchen, in dessen Herzen die erste Liebe keimt. Christiane freut sich kindisch auf den Ball; weiss sie doch, dass sie Ihn, den jungen Marquis de Kerhuon, um dessen willen sie schön sein möchte, sehen wird! Wir lernen ferner den gesetzlichen Vater kennen, den Banquier Maubray, einen starren, lieblosen Geschäftsmann, dessen Blick zu sehr auf seine weitverzweigten, bisweilen bedenklichen Geschäfte gerichtet ist, um auch für das Kind seiner verstorbenen Frau einen Blick übrig zu haben. Er bemerkt nicht, wie das arme Wesen in dem liebeleeren Vaterhause dahinsiecht; und doch könnte sie gesunden. Sie bedarf ja nichts, um Victor Hugo's schönen Vers zu citiren, *„qu'un rayon de soleil ou qu'un rayon d'amour"*. Aber kein Sonnenstrahl, kein Strahl der Liebe ist auf Christiane gefallen, bis ihr der junge Kerhuon das ewig alte und ewig junge Geheimniss unbewusst anvertraut hat. Maubray besitzt für solche Kindereien kein Verständniss. Er hat über die Hand seiner Tochter schon anderweitig verfügt. Der junge Achille de Beaubriand, der Sohn seines „vortrefflichen Vaters", eines einflussreichen Ministers, ist von ihm zum Gatten Christianens bestimmt. Diese Verbindung empfiehlt sich vom geschäftlichen Standpunkte aus in jeder Weise. Der einflussreiche Schwiegervater Christianens wird mit seiner Autorität den reichen Financier selbst auf den Abweichungen vom graden Wege, auf dem man Treu' und Redlichkeit übt, decken; und ein solcher Schutz ist ihm gerade jetzt werthvoll und vonnöthen: Maubray hat sich nämlich in

eine Speculation eingelassen, die ihn mit dem Staatsanwalte in Collision bringen kann, — bringen wird, denn schon ist ein Kläger, in dessen Händen sich die compromittirendsten Acten befinden, gegen Maubray's Strohmann aufgetreten und dieser Kläger, der nur den Strohmann, nicht aber den in Wahrheit Compromittirten kennt, ist Robert de Noja. Aus diesem Grunde soll und wird Christiane den „Sohn seines vortrefflichen Vaters" heirathen; was kümmert es Maubray, ob Christiane den Marquis de Kerhuon liebt, was kümmert es ihn, ob Achille de Beaubriand nichts Anderes ist als eben der „Sohn seines vortrefflichen Vaters" — ein leichtsinniger Geck, ein Schuldenmacher, der *petit-crevé*, wie er im Buche steht, der eine halb lächerliche, halb verächtliche Rolle in der Gesellschaft spielt.

Der dritte Aufzug führt uns auf den sehnlich erwarteten Ball. Robert sieht sein Kind, die reizende Christiane. In einer sehr graciösen und rührenden Scene entlockt ihr der „fremde Herr", welcher mit ihr von ihrer Mutter spricht, das Geständniss ihrer Liebe zu Kerhuon, deren Geheimniss Robert von dem jungen Kerhuon selbst erfahren hatte. Er wird die Verbindung, so weit es ihm, einem Fremden, möglich ist, begünstigen und fördern. . . . Mit scharfer und richtiger Berechnung steigert Gondinet nun den Effect: er führt die beiden „Väter" zusammen, den leiblichen und den gesetzlichen, diesen in voller Ohnmacht das Glück seines Kindes zu begründen, gefesselt durch den früheren Fehltritt, mit gebundenen Händen, jenen mit dem unantastbaren Rechte und der Machtvollkommenheit ausgestattet, über das Geschick Christianens, die den Namen Maubray — den seinigen — trägt, zu verfügen. Und

Maubray macht von diesem Rechte und von dieser Macht Gebrauch. Mit der fürchterlichen Entscheidung, dem Todesurtheil Christianens: Du bist die Braut des Herrn Achille de Beaubriand, schliesst der dritte Act.

Der vierte Act ist unbedingt der beste des Gondinet'schen Dramas; ich nehme keinen Anstand zu sagen: er ist in der dramatischen Führung überhaupt eine der gelungensten Productionen der modernen französischen Bühnendichtung und kann sich sehr wohl mit „Fernande" messen. Die Fäden sind so ineinander geschlungen, dass sie unentwirrbar erscheinen; man sieht schon die Katastrophe vorher: da wird wieder der unerbittliche Tod mit dem Schwerte dazwischen fahren müssen. Der Verfasser hat ja schon genügend auf den tragischen Ausgang vorbereitet. Christiane ist schwächlich, sie krankt an dem tödtlich schleichenden Fieber, an dem unbefriedigten Liebesbedürfnisse; die psychische Krankheit wird zur physischen umschlagen. Der Arzt sagt kalt: Sie stirbt. Die einzige Arznei: das Glück in der Liebe, wird ihr versagt. Und so lugt schon durch das Guckloch des Vorhangs, bevor er zum letzten Male in die Höhe rauscht, das kalte, wasserblaue Auge der Schwindsucht auf den Zuschauer fröstelnd herab.

Das ist die „gegebene" Lösung; wenigstens die bequeme. Aber es ist nicht die richtige, und das zeigt uns Gondinet.

Wie von selbst löst sich in seinem Stücke der kunstvoll geschürzte Knoten, auf so einfache Weise, dass man meint, es sei ein Kinderspiel gewesen. Es lässt sich das nicht nacherzählen; man muss es sehen. Da werden die Acten, welche Maubray compromittiren, auf ganz natürliche Weise aus der Welt geschafft. Da wird

der alte Marquis Kerhuon, den weniger als der bürgerliche Name des Fräulein Maubray das Gerede über die geschäftlichen Unannehmlichkeiten des Financiers der Heirath seines Sohnes mit Christiane ungünstig gestimmt hatte, durch einen zwingenden Grund veranlasst, für seinen Sohn um Christiane anzuhalten. Da erfährt in einer sehr dramatischen Scene — der aufregendsten des ganzen Stückes — Robert, dass Maubray das Geheimniss von Christianen's Geburt und Robert's Schuld seit siebzehn Jahren kennt, seit siebzehn Jahren verborgen hat. Robert erbietet sich nun zu jeder Genugthuung, aber er verlangt, er fordert gebieterisch das Recht, Christiane, sein Kind, vor dem Untergange zu bewahren. Da tritt Christiane ein. „Machen Sie Ihre Rechte geltend!" ruft Maubray dem unglücklichen Vater zu. — „Mein Fräulein", redet dieser nach einem kurzen, schrecklichen Kampfe sein Kind an, „mein Fräulein, ich habe mich getäuscht. Ich hielt mich für stark genug, Sie zu retten. In Wahrheit vermag ich nichts. Ich bin Ihnen ein Fremder, ich habe keine Gewalt über Sie. Herr Maubray, Ihr Vater, hat allein über Sie zu bestimmen. . ." Christiane bricht von Schmerz überwältigt zusammen. Bei diesem jammervollen Anblick des Doppelunglücks, des verdienten und des unverdienten, erweicht das steinerne Herz Maubray's, er lässt von Herrn Achille de Beaubriand das ihm gegebene Versprechen zurücknehmen; seine Tochter sei die Verlobte des jungen Marquis de Kerhuon.

Dieser ganze ungeheure Stoff wird in dem einen Aufzuge bewältigt; und jedes Moment ist motivirt, ist berechtigt, ist nothwendig. Das Referat, das nur das klappernde Gerippe giebt, lässt allerdings die Gesund-

heit und das frische Leben des dramatischen Originals nicht errathen. Kurz und gut, der Act ist ein wahres Meisterstück dramatischer Technik, und es ist mir ausserordentlich gleichgültig, ob es ein Franzose gemacht hat oder nicht. Anstatt da geringschätzig von der Höhe unseres nationalen Bewusstseins herab abzuurtheilen, sollten wir Augen und Ohren aufsperren und daran zu lernen suchen. Es ist gar keine Schande, von einem politisch nahezu unzurechnungsfähigen und im Kriege zu Boden geschlagenen Gegner die Technik des Dramas zu erlernen. Meinetwegen könnte Gondinet ein Chinese sein; wenn er ein Stück schreibt wie „Christiane", so bin ich ihm dankbar für den genussreichen Abend, den er mir bereitet. Der Erfolg war vollständig. Eine ernsthafte Opposition fand man nur bei einigen Theateragenten, welche das Stück nicht im Debit haben. Wie sie sich in den Zwischenacten vervielfältigten, wie sie sich allerorten, wo sich ein Kritikus blicken liess, durch die ästhetische Entrüstung ihres Portemonnaies bemerkbar machten! — es war ergreifend.

TOUROUDE.

„Der Bastard".

Schauspiel in vier Aufzügen.

Robert Duversi ist der Sohn eines steinreichen Kaufmannes, welcher nach den Stürmen eines wüsten Lebens in den Hafen der Ehe eingelaufen ist. Robert hat ein junges Mädchen, welches Jeanne heisst, kennen gelernt, hat sich in sie verliebt, seine Liebe ist nicht unerwiedert geblieben und zwischen Beiden hat sich ein Verhältniss herausgebildet, welches eine heimliche Ehe sein würde, wenn die gesetzlichen Formalitäten erfüllt wären und wenn der Segen des Priesters nicht fehlte. Da die Frucht dieses Verhältnisses ein Kind ist, wird für Robert die Verpflichtung, seine Beziehungen zu Jeanne auch vor den Augen der Welt zu legitimiren, eine immer dringlichere; und wenn er damit zögert, so ist der einzige Beweggrund zu seinem hinhaltenden Verfahren die Besorgniss vor einem mehr als peinlichen Auftritte mit seinem Vater. Der alte Duversi ist der psychologisch bekannten Wahrnehmung gemäss, nachdem er jugendlicher Wüstling war, im Mannesalter Puritaner geworden. Es bedarf also langer Vorbereitungen und grosser Vorsicht, um Duversi auf eine Schwiegertochter vorzube-

reiten, welche in keinem Punkte den Bedingungen entspricht, die er an die künftige Frau seines einzigen Erben zu stellen sich für berechtigt hält. Durch einen brüsken Zwischenfall wird dieser Plan Roberts durchkreuzt.

Robert hat, ohne dass er es weiss, einen Nebenbuhler: einen gewissen Armand, einen geistig gut begabten und ursprünglich auch von der Natur mit guten Herzenseigenschaften ausgestatteten Menschen. Diese aber sind durch eine mehr als traurige Jugend völlig verkümmert worden. Armand ist ein Bastard, er kennt seinen Vater nicht, und was er von ihm weiss, genügt vollauf, um Demjenigen, der ihm das Leben geschenkt hat, zu fluchen. Dieser Vater hat seine Mutter verführt und sie in Folge von Verhältnissen, welche der Sohn nicht kennt, und für die sich überhaupt kaum Milderungsgründe aufführen lassen, der Schmach und dem Elende überliefert. Die Mutter hat sich aus Verzweiflung, um ihr Kind zu nähren, dem entehrendsten Handwerk ergeben, und im Dienste der *Venus vulgivaga* hat sie ihr jämmerliches Leben geendet. Die Eindrücke der verwahrlosten Kindheit sind zu nachhaltige, als dass das spätere Leben Amands nicht darunter zu leiden hätte. Armand gilt als Schmarotzer, als ein gefährliches, herzloses Individuum, dem man am besten aus dem Wege geht. In der anständigen Gesellschaft wird er geduldet, seiner Geistesgaben und körperlichen Vorzüge wegen und aus Mitleid. Dieser halbverkommene Mensch mit dem verhärteten Herzen liebt Jeanne, er liebt sie aufrichtig, leidenschaftlich; und wenn er alles thut, was er vermag, um sie von dem Herzen Roberts loszureissen, so treibt ihn dazu vielleicht auch noch ein anderes

Motiv als seine Liebe: vielleicht das tiefe, rührende Mitgefühl mit Jeannes kleinem Kinde, welchem dereinst dasselbe traurige Schicksal, das ihm zugefallen ist, als Bastard schuldlos entehrt und mitleidsvoll gekränkt sich durch's Leben zu schleppen, vorbehalten sein mag. Wird Robert nicht Jeanne vielleicht auch einst verlassen, wie sein Vater seine bejammernswerthe Mutter verlassen hatte? Er fühlt sich stark genug, um Jeanne und ihr Kind vor diesem Jammer zu bewahren, er ist bereit, ihr und dem Kinde seinen Namen zu geben — wird Robert dasselbe thun? Ist seine Leidenschaft so mächtig, dass sie den Widerstand eines starren Geldaristokraten beugen wird, oder sind die Vertagungsideen, die Robert seiner Geliebten plausibel zu machen sucht, nur elende Ausflüchte? Armand fasst den Entschluss, Robert um jeden Preis zu verdrängen; über die Wahl der Mittel macht ein Mensch von seinem Charakter sich wenig Scrupel. Er versichert Jeanne, dass sie getäuscht wird, dass Robert die Stunden, die er ihr abstiehlt, in der Gesellschaft nicht mehr zweideutig zu nennender Damen verbringt, und er erbietet sich, den Beweis für seine Behauptung zu führen. Er giebt ihr eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Ort an — wenn sie komme, könne sie mit eigenen Augen sehen, was sie zu glauben sich weigere.

Armand und Robert treffen am Abende in einer sehr ausgelassenen Gesellschaft jugendlicher Lebemänner und entsprechender Damen zusammen. Der Sect fliesst in Strömen, die Karten werden aufgelegt, die Würfel rollen. — Robert, der sich nur widerwillig und in sehr bescheidenem Maſse an diesen Zerstreuungen der *jeunesse dorée* betheiligt, wird von den übrigen und nament-

lich von Armand wegen seiner Schüchternheit und Zurückhaltung beständig aufgezogen; pikirt und um zu zeigen, dass er, wenn er wolle, eines dummen Streiches so gut fähig sei wie jeder Andere, trinkt er mehr als ihm lieb ist, setzt hohe Summen auf's Spiel, lässt sich, durch den Spott gereizt, sogar dazu verleiten, mit einer der anwesenden gefälligen Damen zu scherzen und sie als Partnerin beim Spiel zu engagiren. Er geht mit einem Worte gläubig in die Falle, welche Armand ihm gestellt hat. Am Arme dieser Dame erblickt ihn Jeanne, welche die Eifersucht, wie Armand richtig berechnet hatte, in jenes Haus geführt hat. Aber Jeanne durchschaut das unwürdige Spiel, welches Armand mit ihrem Geliebten getrieben. Robert kommt herbei, und in der äussersten Entrüstung über den Bubenstreich seines Nebenbuhlers schleudert er diesem die tödtliche Beleidigung zu, nennt ihn einen Schmarotzer, einen Spieler, einen Bastard! Bei diesem Worte schwört Armand, dass Roberts Sohn dasselbe werden solle. Er werde Robert eher tödten, als dieser noch Zeit gefunden habe, das Kind zu legitimiren.

Die Vorbereitungen zum Duell werden getroffen. Robert hat nun keine Zeit mehr, die Heirath mit Jeanne hinauszuschieben; er spricht mit seinen Eltern, erhält, wie vorauszusehen war, von seiner Mutter kräftige Unterstützung, während sein Vater die Bitte, die Genehmigung zur Ehe zu ertheilen, entschieden abschlägt. — Von der Angst um das Leben ihres Geliebten getrieben, macht Jeanne den schweren Gang zu den Eltern desselben. Sie theilt ihnen die wahre Ursache, ihre verzweifelte Lage, die Gefahr, in welcher Robert schwebt, mit. Als der alte Duversi erfährt, wer der Gegner seines Sohnes

ist, entfärbt sich sein Gesicht; er eilt zu Armand, in dessen Wohnung die Bestimmungen des tödtlichen Zweikampfes soeben festgesetzt sind. In einer äusserst dramatischen Scene, welche sich nicht nacherzählen lässt, erfährt Armand, dass der Mann, welcher das Duell um jeden Preis verhindern will, kein anderer als sein eigener Vater, dass sein Todfeind Robert sein Bruder ist. Das Drama schliesst mit der Versöhnung der feindlichen Brüder, mit Armands Aufnahme in die Familie Duversi.

Wenn ich nicht irre, ist dieser Schluss eine deutsche Zuthat; ich glaube mich wenigstens aus den Referaten der französischen Blätter über das Touroude'sche Stück zu erinnern, dass der Verfasser den innerlich unversöhnlichen Gegensatz zwischen den beiden Trägern seines Dramas, zwischen dem legitimen Sohne und dem Bastard Duversis unausgesöhnt gelassen und nur eine äusserliche, formelle Beilegung des Conflictes hat eintreten lassen. — Das Stück zeugt von entschiedener dramatischer Begabung, es ist sehr effectvoll und technisch tüchtig gearbeitet. Die Effecte gehören allerdings einer niederern Sphäre an als die, welche Feuillet, Dumas, Augier und Sardou mit so grossem Geschicke anzuwenden pflegen; aber immerhin versteht es Touroude, die Situationen wirkungsvoll vorzubereiten und die Handlung in lebendiger Weise zu steigern. Der Dialog, der sonst eine der bedeutendsten Eigenschaften der französischen Dramendichter ist, kommt mir ziemlich dürftig vor, der Esprit glänzt durch seine Abwesenheit und die lustigsten Scenen sind weitaus die schwächsten; den dramatischen Tiraden fehlt es aber nicht an Kraft.

FOUSSIER UND EDMOND.

„Die Baronin".

Drama in vier Aufzügen. Deutsch von Förster.

Es ist ein wahres Glück, dass nicht alle Franzosen so patriotisch grausam sind wie Sardou, der für das Recht der Aufführung seines Lustspiels „Rabagas" in Preussen fünf Milliarden*) und wie der immer jünger werdende Dumas, der für die Aufführung der „*Femme de Claude*" in unserem barbarischen Vaterlande sogar das Elsass forderte. Auch in Frankreich giebt es noch gutherzige Leute, die es gegen ein angemessenes Honorar nicht verschmähen, durch die Werke ihres Geistes unsern Kunstsinn zu läutern und unsern Geschmack zu bilden. Zu diesen letzteren gehören die Verfasser der „Baronin" Edouard Foussier und Charles Edmond. Beide sind in der dramatischen Literatur unserer Nachbarn keine Neulinge; Edmond hat in Collaboration mit allen möglichen Dramatikern eine ganze Reihe von Schauspielen ernsten und heiteren Genres abgefasst, die zum grössten Theil an den Theatern zweiten und dritten

*) Er hat's später billiger gethan und sich mit der üblichen Tantième begnügt.

Ranges in Paris zur Aufführung gekommen sind; Foussier, dem bei der „Baronin" der Löwenantheil zu gebühren scheint, ist u. a. der Mitverfasser des vor etwa zwölf Jahren mit grossem Beifall aufgeführten Sensationsdramas „*Les lionnes pauvres*", an dem auch der ungleich bedeutendere Emile Augier mitgearbeitet hatte. „*Les lionnes pauvres*" galt als so ziemlich die verwegenste dramatische Dichtung der Zeit. Die Heldin jenes Stücks ist wie man sich erinnert eine verheirathete Frau, die ihren Gatten hintergeht und sich von einem reichen Liebhaber kostbare Stoffe, Juwelen und baares Geld verehren lässt, lediglich um mit ihren Toiletten, ihrem Schmucke, ihrem Aufwande renommiren zu können. Das allerniedrigste der Motive, die gemeine Prunksucht verleitet sie zum Ehebruch, der hier in seiner vollen widerwärtigen Nüchternheit, ohne nach einer Rechtfertigung oder Beschönigung durch irgend ein ideelles Moment, eine starke Leidenschaft, aufrichtige Liebe oder dergleichen zu suchen, uns anekelt. Das war zu jener Zeit sehr stark, aber seitdem haben wir Fortschritte gemacht. Ehebruch ohne Liebe, aus Zerstreutheit, der Abwechslung oder eines Fächers halber — das ist jetzt Kinderei, das zieht nicht mehr. Zur Herstellung des weiblichen Monstrums, dessen die französischen Dichter bedürfen, um heutzutage ihr Publicum zu fesseln, sind offenbar stärkere Dosen von Verwerflichkeit und Bestialität erforderlich.

Und das weibliche Monstrum ist ja wieder modern geworden, wie es schon früher modern war. Augiers „*Aventurière*" und „*Olympe*", Barrières „*Marco*" in den „*Filles de marbre*", Feuillets „*Dalila*" und wie all' die liebenswürdigen Ungeheuer heissen, welche die Reaction

gegen die Idealisirung der Prostituirten und Ehebrecherinnen hervorgerufen hat, sind aber wahre Vestalinnen im Vergleich zu den Geschöpfen in den Romanen und Dramen neuesten Datums. Da begegnen wir in Dumas' „*Princesse Georges*" der anmuthigen Sylvanie, welche die eheliche Liebe als ein Opfer ihrerseits betrachtet, das nur durch eine Geldspende von Seiten des Gemahls compensirt werden kann, der Gattin, welche ihren Eheherrn ganz nach dem Recepte der unterhaltenen Dirnen ruinirt und sich nebenbei zwei Liebhaber hält; da begegnen wir in dem scheusslichen Romane „*Mademoiselle Giraud, ma femme*" von Belot jener „Freundin" der jungfräulichen Gattin, deren Laster ohne Verletzung der Schamhaftigkeit nicht einmal angedeutet werden kann, und da begegnen wir endlich der „Baronin" in dem gleichnamigen Drama von Foussier uud Edmond, welche — wenigstens durch die Quantität der in ihr aufgehäuften Laster und Verbrechen — alle ihre Vorgängerinnen in den Schatten stellt.

Die Verfasser dieses Dramas, das dem deutschen Publicum durch eine gute Uebersetzung zugänglich gemacht worden ist, haben ohne Zweifel geglaubt, dass, wo's doppelt nicht reicht, es dreifach genommen werden müsse und aus diesem Grunde in ihrer Heldin die Summe aller denkbaren Scheusslichkeiten vereinigt. Und das Motiv zu all' den Greuelthaten, zu deren Zeugen wir entboten werden? Das Geld.

„Geld lehrt die Menschen aller Ränke Fertigkeit,
Sich auf Verruchtheit jedes Frevels zu verstehen,"

sagt Sophokles und die Wahrheit dieses grausamen Ausspruchs suchen die Verfasser in ihrem vieractigen schaurigen Drama zu erhärten. Es wird uns nichts geschenkt;

wir müssen „aller Ränke Fertigkeit“ und „die Verruchtheit jedes Frevels“ ganz genau kennen lernen. Während harmlosen Giftmischern schon ein geringes Quantum von Blausäure genügt, um zum Zwecke zu gelangen, betreiben unsere Autoren das Handwerk mit aller wünschenswerthen Vorsicht und bringen ihren Opfern eine solide Mischung von einigen Pfunden Strychnin, Brucin und anderen freundlichen Alkaloiden bei. Aber gerade wie die Mischung furchtbarer Gifte die tödtliche Wirkung bisweilen aufhebt, so wird auch hier durch das Uebermafs der Scheusslichkeiten die Wirkung paralysirt. Die Baronin, die uns mit Entsetzen und Grauen erfüllen soll, wird zuguterletzt beinahe lächerlich. Die Dame gehört in's Irrenhaus und nicht auf die Bühne.

Die den Franzosen allseitig zugestandene Geschicklichkeit in der Mache ist auch hier nicht zu verkennen: und Jeder, der von dem Drama vor allem „Handlung“ verlangt, wird mit dem Stücke sehr zufrieden sein. Es geschieht allerdings genug in diesem Pitaval-Drama, meines Erachtens sogar ein bischen zu viel.

Unter den abenteuernden Geschöpfen, welche die Roulette an den Heilquellen unserer deutschen Bäder zu versammeln pflegte, befindet sich auch eine Baronin Edith von Vanberg, eine junge Wittwe, die vom Gnadengehalte, welches ihr die Familie ihres verstorbenen Gemahls ausgeworfen hat, unter erborgtem Luxus ein in der That recht jämmerliches Leben führt. Sie ist die Geliebte eines jungen Arztes, Ralph Yarley, der ebenfalls ein armer Schlucker ist. Yarley hat noch gewisse moralische Vorurtheile, er möchte die Baronin, die er zu lieben scheint, heirathen. Die Baronin versteht sich aber auf Finessen; man darf sich wohl unter Umständen mit

einem Manne compromittiren, aber man darf mit diesem selben Manne auf keinen Fall eine Mesalliance schliessen. Yarley muss eine Position haben, die ihm gestattet, mit einer aristokratischen Frau standesgemäss aufzutreten. Hätte er nur ein kleines Capital! Er könnte schnell viel Geld verdienen. Es ist da just ein Bad zu pachten, das den glücklichen Pächter in ganz kurzer Zeit zum Krösus machen müsste. Aber wo die erforderlichen 40,000 Thaler finden?

Während die Baronin darüber grübelt, diese Summe irgend einem Einfaltspinsel abzuschwindeln, lässt sich der Graf von Savenay bei ihr melden, ein steinreicher Aristokrat, Wittwer und Vater eines blühenden jungen Mädchens. Er leidet an einer schwer definirbaren Nervenkrankheit, und um Genesung zu suchen, ist er nach Wiesbaden gekommen; dort hat er die interessante Baronin kennen gelernt und ein grosses Interesse für sie gewonnen. Edith zeigt sich, um den Grafen für das beabsichtigte Darlehn günstig zu stimmen, von ihrer liebenswürdigsten Seite; sie cajolirt den Patienten in so rührend herzlicher Weise, ist so lieb und so sentimental, dass der Graf den Muth findet, das Geheimniss seines Herzens zu verrathen. Er zieht eine Visitenkarte aus seiner Tasche, schreibt ein paar Worte darauf, drückt sie der Baronin in die Hand und stürzt beschämt davon. „Ich liebe Sie", steht auf der Karte. Edith lächelt. „Er bietet mir seine Hand, und ich verlange nur 40,000 Thaler."

Aber das Bad, das Yarley pachten wollte, ist inzwischen vergeben. Der junge Arzt muss seine ehrgeizigen Pläne einstweilen aufgeben und sich mit der angesehenen, aber wenig lucrativen Professur an irgend

einer deutschen Universität für's erste begnügen. „Hätte ich nur irgend einen schönen Fall, eine wunderliche Krankheit, einen hohen Patienten, irgend etwas Eclatantes, von dem die Welt spräche — dann wäre ich ein gemachter Mann!“

„Hast Du nicht just, was Du brauchst und suchst?“ fragt Edith.

„Du meinst den Grafen Savènay? . . . Ach, lieber Schatz, der Graf kann mir, unter uns gesagt, keinen grösseren Gefallen erweisen, als auf der Stelle abzureisen und vor aller Welt zu verschweigen, dass ich ihn jemals behandelt habe. Er leidet an einem unheilbaren Uebel; er hat höchstens noch sechs Monate zu leben.“

„Weisst Du das genau?“ forscht Edith mit Aufmerksamkeit.

„Ganz genau!“ versetzt der Arzt.

Durch diesen Bescheid reift der Plan der Baronin: „Ehe ich ihn heirathe“, sagt sie leise, „werde ich noch einmal Wittwe — das ist alles!“

Damit schliesst der erste Act.

Im zweiten Acte ist die Baronin von Vanberg die Gattin des glücklichen Grafen. Die Civiltrauung ist am Tage vorher, die kirchliche am Vormittage vollzogen; es ist alles in schönster Ordnung und der Graf freut sich seiner jungen und sittsamen Frau. Da stürzt Yarley in's Zimmer, bleich wie ein Gespenst, zitternd und bebend. Er hat erfahren, dass Graf Savenay die Baronin zu seiner Gattin zu machen gedenkt; und auf diese Nachricht hin ist er im Fluge aus Deutschland nach Paris geeilt, um das Unglück zu verhindern. „Danken Sie dem Schöpfer“, ruft er dem Grafen zu, „dass ich noch zu rechter Zeit komme. Mit einer Baronin von

Vanberg verheirathet man sich nicht, wenn man ein Savenay ist, man tödtet sich und andere für solche Geschöpfe, aber man heirathet sie nicht; das überlässt man armen Teufeln, die keinen Namen haben — wo ist Edith?"

„Ich verbiete Ihnen", keucht der Graf, den die Wuth der Ohnmacht nahe bringt, „ich verbiete Ihnen die Dame so zu nennen."

„Und ich verbiete Ihnen meine Maitresse zu heirathen", schreit Yarley.

In diesem Augenblicke tritt Edith ein.

„Hier ist ein Elender!" stöhnt der Graf, „der Sie verleumdet und den ich tödten werde, ein Elender, der Rechte auf Sie zu haben behauptet" .... die Stimme versagt ihm, seine Beine schlottern .... „Sprechen Sie!"

„Ich habe gelogen", ruft der Arzt, nachdem er den Grafen theilnahmvoll angeblickt hat, und an Edith sich wendend, setzt er leise hinzu: „Um Gotteswillen, verschweigen Sie die Wahrheit — Sie tödten ihn!" Da leuchtet Ediths Auge freudig auf; sie legt auf ihre Physiognomie die Falten der Zerknirschung und sinkt wie die büssende Magdalena zu den Füssen ihres Herrn. Ein dumpfer Schrei, der Alte taumelt, alles geht nach Wunsch und der Vorhang fällt.

Zwischen dem zweiten und dritten Acte liegt die Hochzeitsnacht. Wenn man auch schon von vornherein zur Annahme geneigt ist, dass diese unter den obwaltenden Verhältnissen des Reizes ermangeln werde, so halten es die gewissenhaften Autoren dennoch für wichtig, uns nicht einen Augenblick im Zweifel über die Handlung im Zwischenacte zu lassen. Es ist ein trüber Wintermorgen, der graue Tag kommt schläfrig heran,

es hat geschneit. Edith tritt auf den Fussspitzen in markirtem Negligée aus ihrem Schlafzimmer, sieht sich vorsichtig um und öffnet behutsam die Thür ihres Zimmers. „Die Luft ist rein — *à présent tu peux filer*“ — sagt Edith, wie die kleine Dame auf der reizenden Zeichnung von Gavarni. Darauf erscheint in einen theatralischen Mantel gehüllt Yarley — derselbe Doctor, den die Sorge um die Ehre des Grafen Savenay von Deutschland nach Paris geführt hatte; was ihn allerdings nicht behindert, der Gräfin Savenay zu ganz ungehöriger Zeit einen recht compromittirenden Besuch zu machen. Yarley hat noch immer moralische Anwandlungen. Wie früher, so möchte er auch jetzt sein Verhältniss zu Edith legitimiren, früher die wilde Ehe durch eine Vermählung, jetzt den Ehebruch durch eine Entführung. Aber Edith lässt sich nicht darauf ein und Yarley hat keine Zeit, seine Thesis zu vertheidigen, denn er muss sich schleunig entfernen, da man im anstossenden Zimmer Schritte hört. Gleich darauf tritt der Graf ein. Seine Haare sind verwirrt, seine Cravatte ist unordentlich — man sieht ihm an, dass er eine entsetzliche Nacht verbracht hat. Aber er lebt doch noch, und Ediths menschenfreundliche Selbstbeschuldigung hat also den gewünschten Erfolg nicht gehabt. Die Ehegatten sprechen sich über ihr beiderseitiges Verhältniss für die Zukunft aus; über die materiellen Fragen soll gleich ein notarieller Act aufgenommen werden und zu diesem Behufe hat der Graf einen Rechtsfreund kommen lassen, mit dem er alle Einzelheiten berathen wird. Während dieser Berathung, die im Nebenzimmer stattfindet, bekommt der Graf einen jener Anfälle, deren Heilung er in den deutschen Bädern vergeblich gesucht hatte. Seine Tochter, Geneviève,

schickt in ihrer Todesangst zu Dr. Yarley, der die Krankheit genau kennt, und dieser kommt auch eilig herbei — in demselben Augenblicke, wo der Graf die Bühne betritt.

„Was wollen Sie hier?“ fährt der Graf seinen glücklichen Nebenbuhler an.

„Man hat mich rufen lassen und meine Pflicht als Arzt gebietet mir . . .“

„Wer hat Sie rufen lassen?“

„Ich, lieber Vater“, sagt Geneviève.

„Aber woher wusstest Du denn, dass Dr. Yarley in Paris ist?“

„Mama war ja sehr krank; ich habe die ganze Nacht in ihrem Zimmer Geräusch gehört und heute Morgen sah ich den Doctor aus dem Hause gehen.“

Da überfällt den Grafen eine namenlose Wuth, und man kann's ihm wirklich nicht verdenken. Er ist ausser sich, er rast und ergreift einen Stuhl, um Edith zu zerschmettern. Auf den Lärm ist der Rechtsfreund herbeigeeilt.

„Er ist wahnsinnig, er will mich tödten!“ schreit Edith. Man glaubt ihr. Der Jurist nimmt die Sache zu Protokoll. Der Graf wird gebändigt und stürzt wimmernd zu Boden.

„Aber er ist ja nicht wahnsinnig“, bemerkt Yarley, den seine verwünschte Moral wieder einmal heimsucht.

„Er muss es werden!“ entgegnet Edith und der Vorhang fällt.

Im vierten Acte befinden wir uns auf dem Gebiete der höheren Psychiatrie, welche mit dem höheren Blödsinn der Posse nahe verwandt ist. Der Graf ist in's Irrenhaus gebracht; wir erfahren, dass man ihn in die

Zwangsjacke gesteckt hat etc. etc. Edith, die sich ganz wohl befindet, hört zu ihrer lebhaftesten Befriedigung, dass der Graf nun in der That verrückt geworden ist. Den Gatten ist sie nun los, es handelt sich also nur noch um die Tochter, die Erbin. Edith Troppmann weiss auch hier guten Rath. Dem anmuthigen Kinde wird nämlich ein Buch über den erblichen Wahnsinn in die Hände gespielt, sie liest es, ihr Gemüth beunruhigt sich, auch sie hält sich für eine prädestinirte Pensionärin von Charenton und fasst daher den Beschluss, den Schleier zu nehmen. Nun triumphirt Edith. Sie fühlt sich als Herrin, als unumschränkte Herrin. Sie ist allein. Ihre gesammte Dienerschaft servirt heute im Irrenhause, wo eine Réunion für die unschädlichen Kranken und Genesenden stattfindet. Sie steht vor dem Spiegel und schmückt sich mit einem Collier, das ihr Yarley einst geschenkt, einer goldenen Schlange, die vor ihr einer andern Verbrecherin gehört, und die sie zum ersten Male mit den ahnungsvollen Worten umgelegt hatte: „Das Ungeheuer wird mich doch nicht erwürgen?“ Da geht die Thür auf — und der Graf tritt herein. Er hat im Irrenhause harmlosen Wahnsinn fingirt, um nicht mehr streng bewacht zu werden, und während des heutigen Festes ist es ihm gelungen zu entkommen. Sein Haar ist weiss geworden; er sieht entsetzlich aus. Edith schreit um Hülfe. Vergeblich; sie ist allein. „Ich komme, um Sie zu tödten“, erklärt der Graf. Edith wimmert um Gnade, ein Savenay werde kein Verbrechen begehen. „Ein Verrückter begeht kein Verbrechen“, replicirt der Graf. „Aber Sie zittern, Sie schaudern“, jammert Edith. „Ja, man mordet nicht alle Tage“, entgegnet der Graf. Wörtlich. Edith wird durch

die Furcht vor dem Ende beredt; sie setzt dem Grafen so klar auseinander, dass der Mord einer gemeinen Dirne durch einen aristokratischen Ehrenmann ein Unding sei, sie verspricht so reumüthig, jede ihr auferlegte Busse zu thun, dass der Graf wirklich in seinem Entschlusse schwankend wird. Da hört man draussen Stimmen; und nun ändert Edith ihre Taktik. Sie schlägt die Scheiben entzwei und schreit: „Hülfe! Hülfe, ein Wahnsinniger will mich ermorden!“ Da packt der Graf das Ungeheuer, sie balgen sich eine Weile herum, er reisst sie zu Boden, schnürt ihr mit der goldenen Schlange den Hals zusammen und erwürgt sie. Edith röchelt ein letztes Mal und fährt zur Hölle. Der Graf erklärt den eintretenden Personen, dass er sich der Justiz überliefern werde. Und der Vorhang fällt glücklicherweise zum letzten Male.

Das Stück ist schauderhaft. Es hat einige Vorzüge und alle Gebrechen der modernen französischen Schule. Wir könnten es gut entbehren. Schade um die verlorene Mühe der guten Uebersetzung von Dr. Förster.

Und wie steht es denn mit der Kritik des Stückes? Ich denke, die Erzählung des Inhaltes wird mich dieser Mühe überheben. Im ersten Acte wilde Ehe, Treubruch dem Geliebten gegenüber, Verlobung mit der sterbenden Hülle eines Geldsackes; im zweiten Acte Vermählung mit dem Todescandidaten und Mordversuch an demselben; im dritten Acte Ehebruch in der Hochzeitsnacht, Ueberweisung eines Gesunden an das Irrenhaus; im vierten Acte Verführung eines jungen Mädchens zum Verlassen der Welt, Zwangsjacke, Erwürgung — ich mag den Criminalisten nicht in's Handwerk pfuschen.

MEILHAC UND HALÉVY.

„Tricoche und Cacolet".

Posse in fünf Abtheilungen. Deutsch von Karl Treumann.

Endlich einmal ein moralisches französisches Stück ohne den kleinsten Ehebruch. Es geht alles ganz ordentlich zu, und doch! — — Ich halte „Tricoche und Cacolet" für eine der lustigsten Satiren, welche über die wirklich sittlichen Leute und die Moralpharisäer geschrieben worden sind. Seit Jahren jammert die Kritik in Frankreich und anderen gebildeten Ländern über die Entsittlichung der Bühne durch gewissenlose Autoren, die den Ehebruch und immer wieder den Ehebruch zum Vorwurf ihrer Stücke wählen. Das muss anders werden, tönt's von allen Seiten, und Georg Köberle entfaltet das „ethische Banner des Jahrhunderts", wie er sich in seiner geistvollen Ansprache an die Mitglieder der Karlsruher Hofbühne ausdrückte.

Also, es muss anders werden, sagt die Kritik. Nun gut, es soll anders werden, versetzen die Verfasser von „Tricoche und Cacolet"; wir wollen Euch ein Stück schreiben, in dem die Tugend siegt und das Laster bestraft wird, ein Stück, das — materiell betrachtet — alle Bedingungen Eurer vorschriftsmäfsigen

Moral erfüllt: die Ehefrau, um die es sich handeln wird, soll intact bleiben: und das werdet Ihr uns um so höher anrechnen, als wir uns die Aufgabe durchaus nicht leicht zu machen gedenken. Wir werden alle diejenigen Momente, welche in den modernen Dramen den Frieden der Ehe zu stören pflegen, für unsere Dichtung verwenden. Wir werden unserer Gattin einen Ehemann zuertheilen, den sie nicht lieben und nicht achten kann und dem die landläufige Treue zu bewahren unter allen Umständen eine gewisse Energie voraussetzt. Unsere Gattin wird einen jungen Mann lieben, der drei Eigenschaften besitzt, von denen gewöhnlich schon eine hinreicht, um einen Liebhaber unwiderstehlich zu machen, nämlich: hohe Geburt, grosses Vermögen und Leidenschaft. Wir werden diesen jungen Mann die Gattin entführen lassen. Und nichtsdestoweniger wird die Gattin in Betreff ihrer ehelichen Qualitäten keine Veränderung von Belang erleiden. Nun werdet Ihr doch zufrieden sein. Wir hoffen den weitestgehenden Ansprüchen der theatralischen Sittenrichter genügt zu haben und leben der fröhlichen Zuversicht, dass sich die Akademie bei Vertheilung des Montyon'schen Tugendpreises unserer Arbeit erinnern wird.

Nach diesem ganz und gar moralischen Recepte haben die Autoren ein Stück verfertigt, das so anstössig ist wie nur irgend denkbar, das „Gavaut, Minard & Co." und „Drei Hüte" an heikeln Situationen und kaum noch zweideutig zu nennenden Pointen im Dialog wenigstens erreicht, wenn nicht gar überbietet. Noch ein Schritt weiter und wir sind — ich weiss nicht wo. Als Satire der Kritiken über die Unsittlichkeit der Ehebruchsdramen ist dieses „Tricoche und Cacolet" geradezu

meisterlich. Es ist bei allem reglementsmässigen Anstande von einer Unanständigkeit, die geradezu haarsträubend genannt werden muss.

Natürlich haben die Autoren dies Kunststück nur durch eine geschickte Escamotirung der Grundbegriffe dessen, was wirklich sittlich ist und was allenfalls noch als sittlich gelten kann, fertig gebracht. Der Richter aber, der den Versuch zum Verbrechen wie das Verbrechen selbst bestraft, würde den Unterschied, welchen die Verfasser zwischen dem perfecten Ehebruche der Dumas'schen Heldinnen und ihrem Ehebruche im Imperfect spasshaft statuiren, schwerlich gelten lassen. Die Meilhac-Halévy'sche Heldin steht trotz ihrer Unversehrtheit auf einer weit niedrigeren sittlichen Stufe als die sentimentale Marguérite Gautier. Selbst wenn der Sturm diese Blume entblättern sollte, so brauchte sie doch nicht gebrochen zu werden; es verlohnt nicht der Mühe, denn zur Rose fehlen ihr einige recht wesentliche Eigenschaften. Aber gleichviel! Die Frau, welche alle Vorbedingungen des absolut Strafbaren erfüllt und dennoch der festen Ueberzeugung ist, „dass sie sich nichts vorzuwerfen habe", sintemalen ihr noch der letzte Schritt zu thun übrig bleibt, ist jedenfalls eine gute Theaterfigur und sehr wirksam, wenn sie in einer so ausgelassenen Posse wie „Tricoche und Cacolet" erscheint.

Ganz köstlich wird namentlich die sentimentale Schnurrpfeiferei dieses naturwahren Charakters persiflirt. Jedermann, der sich einigermafsen im modernen französischen Theater umgesehen hat, weiss, dass die grossen Rührreffecte fast ausnahmelos durch das Erwecken der „Erinnerung an die Mutter" erzielt werden. Der erste Ausruf des gefallenen Mädchens, das sich in

bitterster Reue verzehrt, ist typisch: „*Oh, ma mère!*“ Der Talisman, welcher die hart bedrohte Unschuld auf den Brettern vor dem Falle bewahrt, ist allemal „*la croix de ma mére*“. In dem Strolche, der auf den Pfaden des Lasters wandelt, erwacht plötzlich das mahnende Gewissen, sobald „*la chanson de ma mère*“ erklingt und ihn in die lichten Tage seiner Jugend zurückversetzt. Ja, wir haben sogar erlebt, dass „*la valse de ma mère*“ — der Walzer, den die selige Mutter einst gespielt oder getanzt, auf einen leichtsinnigen Lustspiel-Lebemann die erforderliche reinigende Wirkung ausübte (in der hübschen Blüette „Zu schön für's Glück“). Folgerichtig wird sich auch die Meilhac-Halévy'sche Heldin in dem kritischen Augenblicke der Entführung ihrer theatralisch-französischen „*mère*“ erinnern. Der Entführer muss, als schon der Wagen vor der Thüre steht, noch schnell „*le portrait de ma mère*“ holen; und mit dieser süssen Bürde belastet, zieht das Paar fröhlich von dannen. Dieses „Bildniss der Mutter“ wirkt allerdings auch im Deutschen sehr komisch, besonders da es wegen seiner Dimensionen schwer handlich ist; aber im Französischen muss das noch einen viel komischeren Effect hervorbringen, denn die „*mère*“ der neufranzösischen Bühne ist zur Parodie weitaus geeigneter als unsere „Mutter“.

Das neue Stück der alten Firma Meilhac & Halévy parodirt ausser dem sittenreinen und ehebruchslosen Drama mit der Erinnerung an die selige Mutter namentlich noch eine interessante Specialität unseres geschäftlichen Lebens: die sogenannten „Generalagenturen“ zur Abhülfe aller menschlichen Leiden.

Tricoche und Cacolet, zwei Gauner, die alle Welt,

mithin auch sich gegenseitig betrügen, sind Inhaber einer derartigen Generalagentur, die unter vielem anderen auch die Tröstung unglücklicher Ehegatten und „die Ueberwachung der Frauen vor, während und nach der respectiven Veranlassung“ zu einer Geschäftsbranche ausgebildet hat. Das Haus des Banquiers van der Puff, in das uns die Verfasser beim Beginn der Posse einführen, befindet sich gerade in der Lage, die Leistungsfähigkeit der Generalagentur Tricoche und Cacolet zu erproben. Baron van der Puff ist ein Banquier im modernsten, wenn auch nicht besten Sinne des Wortes. Er steht im Begriffe, mit Oscar-Pascha eine türkische Anleihe abzuschliessen, und rechnet stark darauf, dass die reizvolle Schönheit und die Gefälligkeit seiner Frau wesentlich dazu beitragen werde, den türkischen Unterhändler, der in seiner Eigenschaft als Türke für die Annehmlichkeiten der holden Weiblichkeit nicht unempfänglich ist, zu kirren und den Abschluss des guten Geschäftes zu erleichtern. Aber Frau van der Puff hat Grundsätze. Die Rolle, welche ihr Mann sie spielen lassen will, erscheint ihr unwürdig und sie sträubt sich um so entschiedener dagegen, als sie in ihrem Herzen eine keusche Neigung für den jungen Herzog Emil de Sauterne empfindet. An diesen hat sie sogar ein ziemlich compromittirendes Briefchen gerichtet, welches der aristokratische Schwärmer in einem goldenen Medaillon stets auf seinem Busen trägt. Aber auf ebenso listige wie unwahrscheinliche Weise ist ihm dies Kleinod entwendet worden, und zwar durch Tricoche, der dasselbe natürlich an Herrn van der Puff verkauft. Mit diesem *corpus delicti* bewaffnet glaubt der liebende Gatte die Zuvorkommenheit seiner Frau dem einflussreichen

Türken gegenüber erzwingen zu können. Frau van der Puff aber, welcher Cacolet für den Fall einer ausserehelichen Bedrängniss seine guten Dienste angeboten hat, findet Gelegenheit, den Geliebten ihres Herzens von der drohenden Gefahr zu benachrichtigen; dieser proponirt ihr eine Entführung und Frau van der Puff geht darauf ein. Aber sie stellt eine Bedingung: sie nimmt Herzog Emil die eidliche Versicherung ab, dass er ihre vertrauensvolle Hingabe nicht missbrauchen, ihr nicht von Liebe sprechen und sie als Schwester behandeln werde. „Muss ich das schwören?" fragt Emil einigermafsen enttäuscht. Die Geliebte besteht auf ihrem Verlangen und Emil leistet den geforderten Eid — „ohne Enthusiasmus", wie er sagt, und in der Ueberzeugung, dass nicht alle Eide gehalten werden. Unter dem heiligen Schutze des „*portrait de ma mère*" verlässt Bernardine van der Puff am Arme ihres Entführers die eheliche Wohnung. So schliesst der erste Act.

Die Bemühungen des flüchtigen Paares, unter Cacolets Beistande zu entkommen, und die Bemühungen des Gatten, mit Tricoches Hülfe die Flüchtlinge zu ereilen, füllen die folgenden vier Acte. Macht sich schon im ersten Aufzuge neben einigen vortrefflichen Lustspielscenen das possenhafte Element geltend, so schlägt das Stück mit Beginn des zweiten Actes zur unsinnigsten Posse über. Eine Unwahrscheinlichkeit verdrängt die andere, eine tolle und unmotivirte Situation wird durch die andere abgelöst. Aber auch hier zeigt sich wiederum die grosse technische Ueberlegenheit, welche die französischen Bühnendichter vor den deutschen voraus haben all die heiteren Sinnlosigkeiten, die uns vorgeführt werden, sind mit bedeutendem dramatischen Geschicke er-

funden und in der witzigen Ausführung von unwiderstehlicher Bühnenwirkung. Das Stück leidet nur an einer Schwäche: es ist zu lang. Das Auge des Zuschauers ermattet, wenn es den Flüchtlingen und dem Verfolger durch vier lange Abtheilungen folgen muss. Wenn die Situationen auch variirt werden, das Thema ist dasselbe und seine beständige Wiederholung stumpft das Interesse zuguterletzt bedeutend ab.

Die Geschichte in ihren Einzelheiten zu erzählen ist unmöglich und überflüssig zugleich. Man muss es sehen, zu welchen carnevalistischen Hülfsmitteln die entzweiten Gauner Tricoche und Cacolet ihre Zuflucht nehmen, um sich zu überlisten und um ihre unseligen Opfer auszubeuten; man muss es sehen, in welche Verlegenheiten die arme Frau van der Puff und ihr Entführer, der sich die ganze Zeit hindurch mit dem unglücklichen Bildniss der Mutter herumschleppt, gerathen, wie der arme Herzog Emil im Laufe des verhängnissvollen Tages einige 30,000 Francs ausgiebt, wofür er allerdings in den Besitz einer Droschke, eines Pferdes, einer Peitsche, eines Caféhauses mit Billard, einer Bedientenlivree und ähnlicher brauchbarer Einrichtungen, aber leider nicht in den Besitz des geliebten Gegenstandes gelangt; wie Bernardine solchergestalt unentweiht in das Haus des Gatten zurückkehrt, der für den schonungsvollen Platonismus nur das Lächeln unsagbaren Mitleids übrig hat; man muss es sehen, wie türkische Anleihen abgeschlossen werden, wie der Banquier van der Puff den Gauner Tricoche schliesslich über's Ohr haut, wie die geschäftlichen Interessen Tricoche und Cacolet wieder zusammenführen und wie sie, während der Vorhang fällt, ihr blühendes Geschäft einem geehrten

Publico zur fleissigen Benutzung recommandiren und mit vollen Händen ihre Firmenkarten in's Parterre schleudern.

Ebenso wenig wie von einem Berichte über die Handlung kann bei „Tricoche und Cacolet" von einer wirklichen Kritik die Rede sein. Trotz der ermüdenden Längen ist die Posse vorwiegend belustigend, allerdings auf Kosten der Decenz. Plumpe Zoten sind in dem Stücke zwar nicht enthalten, aber es wimmelt von unverblümten Anspielungen auf gewisse Dinge, die wir uns gewöhnlich kaum verblümt auf der Bühne gefallen lassen; es ist unglaublich lasciv und frivol. Nun, unser Berliner Publicum, das, wie ich zu seiner Ehre annehmen will, überwiegend aus verheiratheten Leuten besteht, hat gezeigt, dass es Spass versteht und auch einen gewagten Witz, wenn er nur gut ist, nicht übel aufnimmt. Es wurde viel und herzlich gelacht, bei den anstössigen Stellen am meisten und herzlichsten; leider. Pensionärinnen ist das Stück nicht zu empfehlen.

JACOB OFFENBACH
UND
MLLE SCHNEIDER.

Die Deutschen haben in nationaler Beziehung die Assimilationsgabe, die Fähigkeit, die charakteristischen Eigenthümlichkeiten eines fremden Volksstammes in sich aufzunehmen und sich zu eigen zu machen, wie kein anderes Volk. Und wenn so ein Deutscher einmal Franzose wird, so wird er's auch vom Scheitel bis zur Sohle und überfranzöselt die Franzosen noch. Den unverfälschtesten Boulevardjargon schreibt Albert Wolff im „Figaro" und Jacob Offenbach in der Musik; Beide sind Rheinländer.

Offenbach ist im Juli 1822 in Cöln geboren; er kam in früher Jugend nach Paris, trat dort in das Conservatorium ein, wo er ziemlich gut Cello spielen lernte, und liess sich darauf als Orchestermusiker bei verschiedenen Theatern engagiren. Er schrieb hier und da kleinere Compositionen, die in den Kreisen seiner Freunde Beifall fanden, aber dem grossen Publicum ganz fremd blieben. Im Jahre 1850 wurde er Musikdirector am *Théâtre français*. Das klingt in Wahrheit wie etwas, ist in Wirklichkeit aber gar nichts. Das

Théâtre français war stets berühmt wegen des ausgezeichneten Repertoirs, des unübertrefflichen Zusammenspiels und des schauderhaften Orchesters. Jetzt ist es unterdrückt. An der Spitze eines derartigen, numerisch überaus dürftigen und künstlerisch völlig unbedeutenden Orchesters zu stehen, von welchem nichts weiter verlangt wird, als beim Actschlusse instrumentirtes Geräusch zu machen, ist für einen Musiker keine besondere Ehre; indessen war diese Stellung für Offenbach insofern von Bedeutung, als er sich nun berufsmässig mit der Instrumentirung praktisch vertraut machen und als die ganze Art und Weise, wie im *Théâtre français* Musik gemacht wurde, ihn unwillkürlich zur Parodie und Travestie hinlenken musste. Uebrigens wurde unter seiner Leitung die Zwischenactsmusik etwas besser, als sie unter seinen Vorgängern gewesen war und unter seinen Nachfolgern wieder geworden ist.

Diese Capellmeisterstelle liess ihm natürlich völlig freie Zeit zur Production. Und bei seiner grossen Anlage für schlechte Witze entfaltete er bereits um diese Zeit nach der Richtung der musikalischen Kalauer hin eine sehr bedeutende Thätigkeit. An Stoff war kein Mangel, und auch gleichgesinnte witzige Schriftsteller fanden sich bald. Es war indessen ein „Aber" dabei.

Die Theater sind immer etwas conservativ, namentlich wenn mit dem alten Schlendrian gute Geschäfte gemacht werden. Wenn das Alte gefällt und einträglich ist, wozu da etwas Neues bringen? Hier aber wurde den Directoren etwas ganz Neues dargeboten: der musikalische Ausdruck des höheren Blödsinns, und dazu mochte sich kein Director verstehen. Offenbach lief mit seinen Bouffonerien von Direction zu Direction. Ueberall

dieselbe Antwort: „Sehr hübsch, junger Mann, witzig, ausgelassen, fidel, kann durchschlagen, aber — —". Und bei dem „Aber" blieb's.

Da verlor Offenbach die Geduld; er kam um die Concession zur Errichtung eines eigenen Theaters ein, erhielt dieselbe und betrieb nun das Geschäft auf eigene Rechnung. Seine Künstler recrutirte er zum grossen Theile aus den *Cafés chantants* in der Provinz; er hatte Glück, fand sehr komische Talente, hübsche Sängerinnen, ein kleines, aber freundliches Local, er verstand es, durch seine persönliche Liebenswürdigkeit die Sympathie der Presse für das junge Unternehmen zu gewinnen, und am 5. Juni 1855 wurde in den *Champs Elysées* das neue Theater unter dem Titel: „*Les Bouffes Parisiens*" mit zwei Offenbach'schen Operetten: „Die beiden Blinden" (*Les deux aveugles*) und „Eine schlaflose Nacht" (*Une nuit blanche*) eröffnet. Der Erfolg war ein vollständiger, und der Grundstein zu Offenbach's Renommée in Paris war damit gelegt.

Jede seiner neuen Compositionen — und er liess es daran nicht fehlen, der Unerschöpfliche — trug dazu bei, seinen Ruf zu befestigen. Als das Theater seinen leichten Sommersitz in den elysäischen Feldern verliess und zum Winter in den kleinen, aber elegant decorirten und sehr zweckmässigen Saal Comte in der Passage Choiseul übersiedelte, war Offenbach in Paris bereits ein gemachter Mann. Mit dem „Orpheus in der Unterwelt" (1859) machte er sich eine europäische Berühmtheit.

Man mag es beklagen, aber es lässt sich nicht in Abrede stellen, dass diese urkomische Persiflage der oberen und unteren Götter den grössten Erfolg gehabt hat, welchen die Neuzeit überhaupt zu verzeichnen hat.

In Paris wurde „Orpheus“ bis jetzt tausend Mal gegeben, in Wien und Berlin erlebte dieser musikalische Unsinn mehrere hundert Vorstellungen, das Libretto wurde in alle Sprachen übersetzt, und überall fand diese Oper, trotz des Nasenrümpfens aller zart angelegten braven Leute, enthusiastische Aufnahme. Die Melodien wurden zu Quadrillen verarbeitet, kamen in die Tanzsäle und auf die Drehorgel, der Prinz von Arkadien wurde eine typische Figur — kurzum, der Erfolg war so vollständig, wie er nur sein konnte.

Dieser Erfolg des „Orpheus“ ist eine der erstaunlichsten und lehrreichsten Erscheinungen unserer Zeit.

Ich entsinne mich noch sehr wohl des Gespräches, welches ich mit einem meiner Freunde, einem grundgescheidten, durchaus nicht philiströsen Schriftsteller führte, als wir die „*Bouffes Parisiens*“ nach einer der ersten Aufführungen des „Orpheus“ verliessen. Mein Freund, der ständige Pariser Correspondent eines der angesehensten deutschen Blätter, war, wie ich selbst, in die Vorstellung gegangen, um darüber nach Deutschland zu berichten. Er war entrüstet, und ich war's beinahe auch.

„Was sagen Sie zu diesem Beifalle?“ rief er, als wir nach dem Theater zusammen zu Abend assen. „Soll' man da keinen Widerwillen vor diesem schauerlichen Paris bekommen, wenn man sieht, dass solchen pöbelhaften Excessen zugejubelt wird? Soll man da nicht an der ganzen Menschheit irre werden, und die Lust zu Allem, was ernst und edel ist, verlieren? Es ist geradezu eine Schmach für Deutschland, dass es einen solchen Menschen hervorgebracht hat, welcher dem verderbtesten Geschmacke der hohlsten und lüder-

lichsten Pariser Gesellschaft fröhnt und diesem Götzen seine künstlerische Ehre, sein künstlerisches Talent opfert! Denn er hat Talent, dieser Mensch; und das ist das Schlimmste. Er hat Talent: das Menuett, die kleine Phrase: „Ach, lieber Papa Jupiter, nimm uns doch mit", sind ganz köstlich, hier und da, im Duett zwischen Jupiter und Eurydice, sprühen die Funken einer echten musikalischen Komik. Aber dieser Offenbach hat keine Achtung vor der Kunst, er macht sie zur Dirne, um Dirnen zu gefallen. Es ist einfach schauderhaft. Der gemeinste Gassenhauer ist ihm nicht zu gemein, wenn er Effect damit machen kann. Effect, Effect, Effect — darum dreht sich Alles! Und er kennt, leider Gottes, das abgelebte Publicum, auf das er wirken will, zu genau. Er weiss, dass da die gewöhnlichen Mittel nicht mehr verfangen, dass diese blasirten Roués, diese abgestumpften Loretten mit der Hetzpeitsche tractirt werden müssen, und deshalb nimmt er sie, und wenn er sie aus dem Circus holen sollte. Ist das Kunst? Ist das nicht die Umkehr alles Vernünftigen, Wahren und Rechten? Die Kunst, welche veredelnd auf den Geist des Menschen wirken soll, hier begiebt sie sich ihres Herrenrechtes und erniedrigt sich zur Sclavin des wüstesten Geschmackes und der Sittenlosigkeit. Deshalb ist diese Musik auch nur hier in Paris möglich, wo sie von einem durch und durch kranken Publicum getragen wird. In Deutschland, Gottlob! da ist es anders. Da fehlen alle Vorbedingungen zum Verständniss dieses Lorettengedudels, da würde man Herrn Offenbach mit sammt seinem „Orpheus" auspfeifen, wenn er sich dort zu produciren wagte".

So sprach mein Freund, und ich gestehe, ich war

ungefähr derselben Ansicht. Ich hielt es für undenkbar, dass diese Oper, das Product einer specifisch Pariser Eigenthümlichkeit, den Weg über die Grenze nehmen würde; ich glaubte zuversichtlich, der „Orpheus" sei ein echt Pariser Gewächs, das sich nicht in einen andern Topf, und namentlich nicht in den moralisch-soliden deutschen Kochtopf verpflanzen lasse. Nun, ich bekenne reumüthig: ich habe mich vollkommen getäuscht. Offenbach hat in Deutschland einen ebenso durchschlagenden Erfolg gehabt, wie in Frankreich. Sein „Orpheus" ist siegreich über die Bretter fast aller deutschen Bühnen gegangen — die kleinsten Provinzialtheater nicht ausgenommen — und überall hat er sich als dauerhaft bewiesen. Die Offenbach'schen Opern sind beinahe bei allen Bühnen die besten Zug- und Kassenstücke.

Diese Thatsache, welche sich statistisch feststellen liesse, möchte doch wohl geeignet sein, uns zu etwas ernstem Nachdenken über unsere vielgerühmte deutsche Gründlichkeit aufzufordern. Wir glauben uns berechtigt, auf alles Fremdländische mit dem Gefühle unserer sittlichen Ueberlegenheit spöttisch herabzublicken; wir hören und sagen gern, dass dieser oder jener Scandal, von welchem die Presse des Auslandes zu berichten weiss, in Deutschland glücklicherweise nicht vorkommen könne, weil wir eben durchaus moralische und gediegene Menschen seien. Das mag ja auch ganz richtig sein. Aber, könnte man fragen, woher kommt es, dass diese Musik, welche mehr als irgend ein anderes Kunstproduct alle von uns gehassten Pariser Eigenthümlichkeiten in sich schliesst, dass diese Musik, welche frivol und leichtsinnig ist, wie keine andere, in welcher das „Froufrou" der Lorettenschleppe rauscht und welche den Patchouli-

duft der Demimonde ausströmt, von einem Deutschen gemacht und in Deutschland populär wird? Woher kommt das?

Diese Frage hat Ehlert in seinem sonst so trefflich geschriebenen Aufsatze über „Offenbach und das zweite Empire" leider nicht beantwortet. Was er im Uebrigen über Offenbach sagt, erscheint mir so durchaus zutreffend, dass ich hier die beiden markantesten Stellen seines Aufsatzes wiedergeben will. Ehlert schreibt: „In Offenbach ist trotz des deutschen Namens und deutscher Herkunft kein Tropfen deutschen Blutes: er ist Franzose bis zur Uebertreibung, Franzose des zweiten Empire, er ist der Bänkelsänger jener faulen Staatswirthschaft, welche ihre innere Verlogenheit und Unnatur durch den Zauber des äusseren Prestige zu betäuben sucht. Seine Welt ist die Welt des Hetärenthums *par excellence*, die Welt der Frivolität ohne Grenzen, der Lüderlichkeit, Ehrfurchtslosigkeit und des Mammons. Die eigentlichen Dichter und Musiker des zweiten Empire sind die Dumas und Offenbach. Hört man im Spontinischen Orchester den betäubenden Lärm der siegreichen Armee, so kichern im Offenbach'schen alle Halbdamen von Paris. Dort Pulvergeruch, hier Patchouli, dort Leidenschaften, hier Intrigue, dort Liebe, hier Sinnlichkeit.

„Er hat eine Art von kurzem, drallem Rhythmus, mit dem er den Situationen noch ein Paar Füsse mehr zu geben weiss, als sie eigentlich brauchen. Das tänzelt und trippelt in seinen Partituren, es ist immer etwas Tarantel dabei. Diese witzige Rhythmik, neben welcher die Meyerbeer'sche eine blonde Schäferin ist, hat etwas rasend Aufregendes. Dann hat er ein curioses Talent für lächerliche Intervalle — man könnte sie recht be-

zeichnend „falsche“ nennen —, die er mit dem grössten Geschicke an die rechte Stelle zu setzen weiss, so dass sie eine blitzartige Komik hervorbringen. Natürlich ist in einer so lüderlichen Wirthschaft, wie sie die meisten seiner Partituren führen, an doppelte Buchhaltung nicht zu denken. Ueberlegen, Haushalten, das Zuviel berechnen und ähnliche Meisterkniffe der alten schönen Zeit, das kennt er nicht. Das Ganze ist immer wie Kirmess. Hier wird Das, dort Jenes ausgerufen, das Schlechteste liegt hart neben dem Besten, aber es ist immer Leben, immer Beweglichkeit da. Dass er sich selbst abschreibt, wie kann es anders sein? Offenbach lässt keinem Gedanken, sich zu entwickeln, Zeit. Herunter in die Partitur mit ihm! Nach sechs Monaten treibt das abgerissene Stümpfchen in seinem Kopfe ein neues Reis. Ist's ein Wunder, wenn's dem alten gleicht?“

Die Fruchtbarkeit Offenbach's ist in der That erstaunlich. Er hat wenigstens fünfzig Opern und Operetten geschrieben, von denen mehr als die Hälfte einen guten und einige einen bedeutenden Erfolg gehabt haben. Zu diesen sind ausser „Orpheus“ vor Allem „Die schöne Helena“, „Die Grossherzogin von Gerolstein“, „Pariser Leben“, in neuester Zeit „Die Perichole“ und „Die Räuber“ zu zählen. Auf ein etwas anständigeres Gebiet hat er sich bei der „Hochzeit bei Laternenschein“, „Fortunio's Lied“ und „Lieschen und Fritzchen“ begeben, in welchem einige Nummern enthalten sind, die in jeder leichten komischen Oper mit Ehren bestehen würden. Indessen sind seine Versuche, sich zur komischen Oper höherer Gattung zu versteigen, fehlgeschlagen und er ist deshalb wieder zu dem Erfolge der musikalischen Burleske herabgestiegen. Sein

Lorbeer blüht eben nur im Sumpfe. Hier aber, in der Burleske, ist er unbestritten der Bedeutendste oder, vielmehr der einzig Bedeutende. Seine Nachäffer haben wohl die Manier, die Frivolität nachzuahmen gesucht, aber den köstlichen Witz, den er dabei entwickelt, haben sie ihm nicht nachmachen können. In der Burleske hat er unstreitig den Besten seiner Zeit genug gethan, womit indessen nicht gesagt sein soll, dass er deshalb für alle Zeiten gelebt habe.

Offenbach hat nicht bloss als Componist, er hat auch als Theaterdirector entschiedenes Glück gehabt. So lange er an der Spitze seiner kleinen Bühne stand, gehörten die „*Bouffes Parisiens*" zu den bestverwalteten und bestrentirenden theatralischen Unternehmungen der continentalen Weltstadt. Augenblicklich steht er an der Spitze des *Théâtre de la Gaieté*, und in den ersten Monaten seiner Direction hat er sich, wie schon früher öfter, wieder einmal ein Vermögen erworben. Er hat es in der That verstanden, für seine Operetten ein Ensemble von burlesken Komikern zu Wege zu bringen, welches in seiner Art einzig genannt werden kann.

Unter den Künstlern, welche sich um die Darstellung der Offenbach'schen Figuren Verdienste erworben und den grotesk-burlesken Gesang geradezu zu einer Specialität der dramatischen Kunst gemacht haben, ragt Mademoiselle Schneider, der zu Ehren Offenbach eigens eine Oper „*La Diva*" geschrieben hat, vor Allem hervor.

Ich will Fräulein Schneider nicht zu einer ebenbürtigen Genossin der edlen und grossen Künstler machen; weshalb sollte es aber verwehrt sein, neben dem Verehrungswürdigen auch dem Schalk ein Plätzchen

zu gönnen? Schadet der Narr der Tragik des Lear? Verliert die Symphonie ihren weihevollen Charakter durch ein übermüthiges Scherzo? Schäkert nicht selbst der edle Wolkensammler Zeus?

Nun denke man sich Pariser Vollblut — denn es ist Pariser Vollblut, obgleich der Name, das blonde Haar und das blaue schwimmende Auge auf germanischen Ursprung verweisen — man denke sich das reizendste Gemisch von Keckheit, Uebermuth, Witz, Ausgelassenheit, Tollheit, unverwüstlicher Laune, ohne alle widerwärtigen Zuthaten, ohne Frechheit, Gemeinheit, Cynismus; reinen moussirenden Champagner, der nicht nach dem Pfropfen schmeckt, Wildheit mit Grazie, Blödsinn mit Anmuth, Leidenschaft mit Feinheit, man denke sich, mit einem Worte, das *non plus ultra* einer burlesken Opernsoubrette, und man wird einen schwachen Begriff von Fräulein Schneider haben. Die Schaar ihrer Anbeter ist Legion. Es passirt daher auch wohl, dass von Zeit zu Zeit unter den Trägern mittelalterlicher Namen ihretwegen Ohrfeigen und in Folge dessen Degenstiche oder Kugeln ausgetauscht werden — aber dagegen lässt sich nichts machen! Fräulein Schneider ist eben eine jener Sirenen, auf welche weniger Mirza Schaffy's:

„Des Auges Bläue
Bedeutet Treue"

als Heine's:

Ob's ein Teufel oder Engel,
Weiss ich nicht. Genau bei Weibern
Weiss man niemals, wo der Engel
Aufhört und der Teufel anfängt"

sich anwenden liesse. Sie besitzt den geheimnissvollen Zauber verführerischer Weiblichkeit. An allen Theatern,

wo sie gewesen ist, am „*Palais Royal*“, an den „*Bouffes Parisiens*“, an den „*Variétés*“ hat sie die Taschen der Directoren gefüllt und den Roués die Köpfe verdreht. Woher sie kommt, weiss eigentlich Niemand genau. Man erzählt, dass sie in einem obscuren *Café chantant* der Provinz ihre künstlerische Laufbahn begonnen habe; aber das erzählt man beinahe von jeder Berühmtheit. So wie sie ist, ist sie wie die bewaffnete Pallas fix und fertig dem Schoosse der Burleske entsprungen. Auf einmal hiess es in Paris: eine neue Künstlerin ist erstanden, grandios im Unsinn, pikant, hübsch — und das war Fräulein Schneider. Man hat keinen Entwickelungsprocess an ihr wahrnehmen können, vom ersten Augenblicke bis zu dieser Stunde ist sie die vollendete Pariser Soubrette gewesen und geblieben.

Auch über ihr Alter ist mystisches Dunkel verbreitet, obgleich sich arithmetisch feststellen lässt, dass sie das Alter der Jugendthorheiten hinter sich hat. Seit zwanzig Jahren ist sie eine Pariser Berühmtheit, und doch ist sie heute noch so jung, so fidel, so ausgelassen, wie in den ersten Tagen ihres Pariser Debuts. Ihre grössten Triumphe hat sie aber gerade in den letzten Jahren gefeiert. Als „Grossherzogin von Gerolstein“, als „Schöne Helena“, als „Diva“ hat sie namentlich während der Ausstellung Auge und Ohr der Hunderttausende von Fremden entzückt, die sich auf dem Macadam der Boulevards Rendezvous gegeben hatten, und sie Alle mussten sich sagen: Bevor wir die Schneider gesehen, hatten wir keine dunkle Ahnung von Offenbach; sie erst entschleiert uns die verborgensten Tiefen des heillosen Blödsinns, sie macht Offenbach zu einem wahrhaft charakteristischen Auswuchse unserer Zeit, sie

ist in der ungeheuerlichsten Burleske eine wahre Künstlerin, Und das ist sie! Fräulein Schneider hat keineswegs die künstlerischen Studien vernachlässigt; sie trägt die Toga mit einer plastischen Grandezza, um die sie eine Tragödin, sie singt Coloraturen und trillert mit einer Sauberkeit, um die sie eine Primadonna beneiden könnte. Sie verschmäht allerdings keinen noch so unsinnigen Streich, wenn er wirklich komisch ist, sie watet sogar im Schlamme, aber sie bückt sicht nicht hinunter und wühlt nicht darin herum, sondern sie streckt die Hände auf nach der Kunst — und verliert deshalb das Gleichgewicht nicht. Was sie wagt, ist geradezu entsetzlich tollkühn: bei jeder Andern wäre dasselbe, was sie ungestraft thun darf, pure, blanke Zote, bei ihr ist es anakreontischer Witz. Sie geht bis auf die alleräusserste Grenze des irgend Gestatteten, aber sie geht keine Linie breit darüber; sie ist sinnlich, aber nicht lasciv, waghalsig, aber nicht frech, frei, aber nicht gemein. Kurzum, sie ist der Typus der Soubrette, wie sie Offenbach — zum Unheil,. meinetwegen — in die parodistische Oper eingeführt hat; und in diesem Genre ist sie unstreitig die bedeutendste.

Offenbach und Schneider, zwei ehrliche, gute deutsche Namen, als Repräsentanten des unverfälschtesten Pariser Esprits in seiner unsinnigsten und verwegensten Potenz — dies Zusammentreffen erschien mir doch eigenthümlich genug, um einmal darauf hinzuweisen. Wir Deutschen haben allerdings keinen Grund, gerade auf diese der Mutter Germania völlig entfremdeten Kinder stolz zu sein, die nicht als Apostel der deutschen Idee in das Ausland gegangen, sondern, als Propagandisten des Pariser Leichtsinns in ihr ursprüngliches Vaterland ge-

drungen sind. Jedenfalls aber, und das ist der Humor und das Tröstliche bei der Sache, sind diese beiden entdeutschten Ueberfranzosen die sprechendsten Beweise für die wunderbare Elasticität, für die Universalität und Aneignungskraft des deutschen Geistes — herrliche Eigenschaften, die, wenn sie sich nicht an der Aneignung gerade des Niedrigen und Frivolen bewähren, unschätzbaren Gewinn für die ganze Nation schon gebracht haben und auch in Zukunft bringen werden. Hoffen wir also, dass, wie wir in der Vergangenheit auf rühmliche Repräsentanten dieser Eigenthümlichkeit des deutschen Geistes verweisen können, wir auch in Zukunft nicht stehen zu bleiben brauchen bei Jacob Offenbach und Mademoiselle Schneider.

MAMSELL ANGOT IN PARIS.

La fille de Madame Angot. Komische Oper von Charles Lecocq. Aufgeführt in den „*Folies dramatiques*" in Paris.

Der grösste Theatererfolg der letzten Jahre in Paris ist die komische Oper „Mamsell Angot" von Charles Lecocq, welche am 21. Februar 1873 zum ersten Male im Theater „*Folies dramatiques*" aufgeführt wurde und seitdem etwa vierhundert Wiederholungen erlebt hat. Ich hatte Gelegenheit, der hundertsten Vorstellung dieses Stückes in Paris Anfang Juni beizuwohnen. Im Monat Mai hatte diese Operette in dem relativ kleinen Theater eine Einnahme von 159,000 Franken erzielt, d. i. 40,000 Franken mehr als die grosse Oper in demselben Monat. Ein so unglaublicher Erfolg kann nicht rein zufälligen Umständen zuzuschreiben sein. Für denjenigen, der Paris kennt und das Stück in der vorzüglichen Aufführung gesehen hat, erscheint der Erfolg, wenn auch nicht in seinen kolossalen Verhältnissen vollkommen gerechtfertigt, doch sehr erklärlich. Der Text, die Zeit, in welcher das Stück spielt, die Costüme, der Ort der Handlung, nämlich die Hallen, — alles das hat für den Pariser etwas Anheimelndes und Freundliches. Es kommt dazu die sehr gefällige, sich leicht dem Gedächtniss ein-

prägende Musik und eine Darstellung, welche sowohl in den Hauptrollen wie im Ensemble vollendet genannt werden darf. Zieht man diese Factoren in Erwägung, so begreift man, dass die hübsche und unterhaltende Operette, auch wenn dieselbe weder in dichterischer noch in musikalischer Beziehung einen ungewöhnlich hohen Rang beanspruchen darf, doch einen ungewöhnlichen Erfolg erringen konnte.

Als Verfasser des Textes sind auf dem Zettel drei Namen angegeben: Siraudin, Clairville und Koning.

Die Verfasser haben die Handlung in die Mitte jener absonderlichen, für sich abgeschlossenen Welt im Herzen der Hauptstadt Frankreichs verlegt, die den Namen „*les Halles*“ trägt. Derjenige, welcher den Pariser Verhältnissen fern steht, kann sich kaum eine Vorstellung machen von dem merkwürdigen Zauber, den dies Wort allein auf das Gemüth des Parisers ausübt. Wie uns Deutsche, wenn wir nur das Wort Wartburg, Thüringen und Minnesänger hören, eine schwer zu definirende, behagliche Empfindung überkommt, die uns mit einem Schlage in eine poesievolle, heitere Vergangenheit zurückbringt, wie nun diese Stimmung, die die Franzosen nicht nachfühlen können, nicht wenig dazu beiträgt, uns den Tannhäuser als ein echt vaterländisches Werk lieb und theuer zu machen, so ähnlich ergeht es den Franzosen, wenn sie der Pariser Hallen gedenken, welche ein interessantes Stück ihres eigenen Culturlebens repräsentiren. „Bei dem Worte ‚*les Halles*‘,“ sagt Bargemont, „brechen alle Bewohner der grossen Stadt in ein unendlich homerisches Gelächter aus. Ein unabsehbarer Zug historischer Sonderlichkeiten, trauriger, lustiger, bizarrer, überraschender und aussergewöhnlicher

Erscheinungen wallt vor ihrem geistigen Auge vorüber. Es ist eine Welt für sich, sie spricht ihre eigene Sprache, sie hat ihr eigenes Lexikon und ihre eigene Grammatik. Diese Sprache ist freilich nicht sehr regelmässig und auch nicht sehr wohlklingend, aber sie hat eine ganz merkwürdige Farbe, die ihr allein gehört, und Besonderheiten, die sich nur in ihr vorfinden. Die Hallen! Diese Worte bewegen den Gedanken, wie sich das Volk dieser Hallen bewegt, rastlos, Tag und Nacht, zu jeder Stunde, in jedem Augenblicke. Die Hallen haben ihre eigene Weltgeschichte, ihre Tage des Uebermuthes und des Glanzes, ihre Tage des Verfalls, der Grausamkeit und des Aberglaubens, und bis zur Stunde haben sie trotz der nivellirenden Cultur unserer Tage ihr eigenartiges Gepräge sich bewahrt".

Der Ursprung der pariser Markthallen verliert sich in die Nacht der Zeit. Nach der Legende soll König Dagobert sie gegründet haben. Sicher ist, dass schon im zwölften Jahrhunderte und ungefähr in derselben Gegend, wo jetzt die prachtvollen Hallen errichtet sind, die „Damen" und „Starken" (*dames de la Halle* und *forts de la Halle*) in eigens dazu hergerichteten Räumlichkeiten alle essbaren Erzeugnisse des Landes und alles, was da kreucht und fleugt, alles, was zum Lebensunterhalt der grossen Stadt dient, feil boten. Dass die Natur des Handels mit den Lebensbedürfnissen zu gewissen Absonderlichkeiten im Ausdruck, zum Austausch nicht allzu liebkosender Wechselreden zwischen Käufer und Verkäufer führt, weiss jede Hausfrau, die selbst auf den Markt geht; „schimpfen wie ein Fischweib" ist ja auch bei uns zum Sprüchwort geworden. Aber bei unseren decentralisirten Marktverhältnissen ist diese Eigenart in der

Sprache und im Verkehr doch nur in den ersten Stadien der Entwicklung geblieben, während sie sich durch die Centralisation der Pariser Hallen und durch das naturgemäss immer weitere Wachsthum und durch das ehrwürdige Alter derselben zu einem festen sprachlichen und culturhistorischen Organismus herausgebildet hat. Die Leute der Halle bilden eine Corporation, und sie besitzen alle Eigenthümlichkeiten des sich bewussten Standes im guten und im schlechten Sinne. Um den besonderen Charakter der Hallen zu vervollständigen, kam noch hinzu, dass dieselben nicht nur den Sammelpunkt der Verkäufer bildeten, sondern dass sie und ihre nächste Umgebung auch zu den verschiedenen Zeiten neben dem niederen Volke, welches die Hallen immer als Vergnügungsort zu besuchen pflegt, und sich dort durch die Strassenherkulesse und Strassenzauberer erheitern lässt, von bestimmten Classen der Gesellschaft, oder von bestimmten politischen Parteien als Rendezvous erkoren wurden. Es gab Zeiten, in welchen alle Stutzer und Modedamen sich in der Nähe der Hallen zu bestimmten Stunden zusammenfanden; Zeiten, in welchen die Geistesaristokratie sich dort vereinigte: Zeiten, in welchen politische Rädelsführer mit ihren Anhängern über das Wohl des Staates dort beriethen. Die politische Rolle, welche die Damen der Halle in der grossen Revolution gespielt haben, ist ja noch heute in aller Gedächtniss.

In dieser Mitte spielt „*la fille de madame Angot*“ und zwar zur Zeit des Directoriums. Auch diese Zeit hat für den französischen Zuschauer einen eigenthümlichen Reiz, und der Anblick der wahnsinnigen Trachten, welche damals in der Mode waren, versetzt ihn von vornherein in eine fröhliche Stimmung. Es ist die Zeit

der *incroyables* und *merveilleuses*, denen wir höchstens auf den Maskenbällen begegnen, deren Andenken aber durch die mündlichen Ueberlieferungen in Frankreich noch fest dasteht — die *incroyables* mit ihren über die Ohren herabhängenden langen Haaren, dem wahnsinnig geschnittenen Rocke mit Aufschlägen von anderthalb Fuss Breite, mit einer ebenso verrückten Weste, in den abenteuerlichsten Farben schillernd wie ein Papagei, in den ganz spitzen Schnallenschuhen, dem kleinen Hütchen mit der Riesencocarde, dem kolossalen Lorgnon und dem geschwungenen Stocke, der einer Herkuleskeule ähnlich sieht; und ebenso ungeheuerlich in der Uebertreibung die weiblichen Stutzer, die Merveilleusen.

Die Pariser Direction hatte das Stück mit äusserster Sorgfalt in Scene gesetzt und namentlich die extravaganten Costüme mit einer solchen Treue copirt, dass die Täuschung des Schauspiels für den Zuschauer nahezu vollkommen wurde, dass man sich wirklich in die tollen Tage des Directoriums zurückversetzt wähnen konnte.

Die Geschichte, welche uns die Librettisten erzählen, ist wenig verwickelt und recht lustig. Madame Angot, eine der Zierden der Hallen, hat ein ziemlich abenteuerliches Leben geführt und bei der Gelegenheit ein Kind geboren, von dem sich später herausstellt, dass es etwas verspätet nach dem Tode des Gemahls das Licht der Sonne erblickt hat. Der Mamsell Clairette Angot wird das Glück zu Theil, welches der Tochter des Regiments beschieden ist: sie wird nach dem Tode ihrer Mutter von der Gesammtheit der Halle, von den Marktweibern und den Marktmännern, adoptirt. Diese lassen ihr eine vortreffliche Erziehung geben, und in der Pension befreundet sie sich mit derjenigen, welche später als

Mademoiselle Lange durch ihre intimen Beziehungen zu Barras und anderen hochstehenden Persönlichkeiten des Directoriums eine vielberühmte Dame werden soll. Die Corporativeltern der Mamsell Angot haben beschlossen, ihr Adoptivkind mit einem der Ihrigen, dem Perruquier Pomponnet, zu vermählen, und an dem Tage, da die Vermählung stattfinden soll, beginnt die Handlung. Die Braut fügt sich scheinbar dem Willen der Halle, aber im Innern widerstrebt ihr diese Heirath ganz entschieden, denn sie liebt den Volkssänger Ange Pitou, den gefährlichsten Feind der Regierung, der durch seine aufrührerischen Gassenhauer das Volk rebellisch macht. Pitou hat just ein neues Liedchen gegen den Intimus von Barras, gegen la Rivaudière, verfasst. Clairette Angot findet das Lied und trägt es auf dem Markte unter dem allgemeinen Jubel der Leute von der Halle vor. Sie wird verhaftet, wie sie es vorausgesehen, und die gefürchtete Heirath muss verschoben werden. Da trifft sie zum Glücke ihre alte Pensionsfreundin wieder, die jetzt auf der höchsten Stufe ihres Glanzes und ihrer Macht steht. Aber der alten Jugendfreundschaft steht noch eine harte Prüfung bevor. Clairette und Mademoiselle Lange machen die Entdeckung, dass der Geliebte ihrer beiden Seelen ein und derselbe, nämlich Ange Pitou, ist. Darob grosse Entrüstung auf beiden Seiten. Die kleine Clairette, die sich bisher den Anschein gegeben hat, als könne sie nicht bis drei zählen, die so sanft erschien, so kindlich naiv, wirft die Maske ab; die urwüchsige Natur der Hallen bricht sich Bahn, und im schönsten Schimpflexikon des Fischmarktes ranzt sie ihre Jugendfreundin in einer Weise an, die von unwiderstehlicher komischer Wirkung ist. Mit einer Genero-

sität, die in dieser drastischen Form unglaublich erheiternd wirkt, tritt sie den treulosen Geliebten an Mademoiselle Lange ab. Aber — o Wunder! Mademoiselle Lange, die zarte Blume, die in den Salons der besten Pariser Geister ihrer Zeit sich die feinsten Sitten, den höflichsten Umgangston zu eigen gemacht hat, erinnert sich plötzlich ihrer in der Pension mit Mademoiselle Angot gemeinsam betriebenen Studien und erwidert die Scheltworte mit eben so wohltönenden Schimpfreden im unverfälschtesten Grob des Fischmarktes; auch sie entsagt dem Ungetreuen zu Gunsten ihrer Nebenbuhlerin, und ebenfalls in den wenigst höflichen Ausdrücken. Dieses Zankduett ist der Culminationspunkt der Operette und erregt bei der vorzüglichen Darstellung in Paris allabendlich einen lang anhaltenden Beifallssturm, der durch die Willfährigkeit, mit welcher die Sängerinnen dem überlaut manifestirten Verlangen nach da capo entsprechen, nicht beschwichtigt wird. Es versteht sich von selbst, dass sich die beiden Freundinnen schliesslich aussöhnen, und dass Mamsell Angot, nachdem sie ihre Verirrung in Betreff des treulosen Ange Pitou eingesehen und herzlich bereut hat, dem braven Perruquier Pomponnet die Hand reicht.

Das ist in seinen Hauptzügen der Gang der Handlung. Die Verfasser haben sich die günstige Gelegenheit zu einigen mehr oder minder verfänglichen politischen Anspielungen auf die Gegenwart nicht entgehen lassen. So in den politischen Couplets mit dem Refrain:

„*Voilà comme cela se mène!*
C' n'était pas la peine,
Non pas la peine assurément
De changer le gouvernement",

ferner in der Romanze Pomponnets:

„En république l'innocente
Croyait avoir la vérité —
De nous dire la vérité —
Elle est tellement innocente!

Elle est tellement innocente
Qu'elle s' attaquait au pouvoir,
Sans le connaître et sans savoir,
Combien elle était imprudente"

u. s. w. — Auch diese ziemlich unschuldigen Scherze finden in Paris, wo man an die gepfefferten Couplets unserer Possen nicht gewöhnt ist und jede politische Satire auf der Bühne mit grosser Wärme erfasst, ein überaus dankbares Publicum.

Von grosser Wirksamkeit ist endlich die Musik. Man braucht kein Sachverständiger zu sein, um über die Lecocq'sche Composition zu sprechen. Sie nimmt ohne Zweifel als künstlerische Leistung keine sehr hohe, vielleicht sogar eine ziemlich niedrige Stelle ein, sie hält sich etwa auf dem Niveau der leichtest geschriebenen Operetten von Adam; es ist musikalisch ein womöglich noch verdünnter, aber durch eine lustige Grundstimmung erheblich belebter Flotow. Die strengen Kunstrichter werden die Nase rümpfen und haben sie gerümpft. Man mag diese flotten Weisen durch den geringschätzigen Namen eines Gassenhauers herabzusetzen suchen; aber sie sind jedenfalls gut zugeschnitten, prickelnd und von einer nervösen Lebendigkeit; ihr scharfer Rhythums, ihre klar ausgesprochene Melodie wirken bei dem überraschenden Vortrag von der Bühne herab auf den Laien, der sich ohne weiteres seiner Empfindung hingiebt, ganz er-

staunlich. Mit einer wunderbaren Leichtigkeit prägen sich die Melodien dem Gedächtniss ein, und ganz Paris summt schon seit Monaten die Lieder der Mamsell Angot. Man wird gut daran thun, es bei dem frischen Eindrucke und bei dem kitzelnden Behagen, das man von dieser Musik im Theater selbst empfängt, bewenden zu lassen. Eine aufmerksamere Prüfung, ein gewissenhaftes Nachschlagen im Clavierauszuge würde selbst dem Unkundigen einige Enttäuschungen bereiten können. In Paris fanden am meisten Beifall im ersten Acte die Romanze von Mamsell Angot, die Couplets der Amarante, welche die Lebensgeschichte der Madame Angot berichten und das politische Lied; im zweiten Acte die Romanze Pomponnets, das Duett zwischen Clairette und Mademoiselle Lange, und vor allem das Finale mit dem prächtigen Verschwörerchor und dem reizenden Walzer; im letzten Acte die Couplets der Mamsell Angot und besonders das Zankduett, — die populärst gewordene Nummer der Operette.

Die Aufführung in den Pariser „*Folies dramatiques*“ war, wie schon erwähnt, geradezu meisterhaft. Die Darstellerin der Titelrolle ist Fräulein Paola Marié, eine reizende, kleine Person mit blonden Haaren (vielleicht auch mit braunen, aber an dem Abende, da ich sie sah, war sie blond), mit wundervollen Augen und einem Blick von seltener Schönheit. Auch sie erzielt ihre Hauptwirkung durch den Contrast. Das kleine, niedliche Persönchen verfügt unter Umständen über eine ganz erstaunlich tiefe Altstimme, und man begreift gar nicht, wie aus einem so kleinen Munde ein so dicker, tiefer Ton hervorkommen kann. Diese geborene Anmuth, die sich so zierlich zu bewegen versteht, die so hübsch die

Füsse setzt und so schön die Arme rundet, wirkt gerade durch das, was man in Paris *l'air canaille* nennt, — durch die pöbelhaftesten Gesten und die ordinärste Aussprache. Je gemeiner und fischweiberhafter diese Zierlichkeit sich geberdet, desto komischer erscheint sie, und desto schallender ist das Gelächter. Man muss sie nur sehen, wie sie frech die Arme in die Hüften stemmt und mit dem Ausdruck einer ganz verwilderten Range ihre Gegnerin anschreit, wie sie den Mund zu unbeschreiblichen Rohheiten verzieht und mit Spitzbubenverschlagenheit das eine Auge zukneift — man kann sich kaum etwas Ordinäreres in einer so reizenden Gestalt denken. Und dieses Gemisch, diese raffinirte, angelernte, aber doch in Fleisch und Blut übergegangene Rohheit mit einer gewissen naturwüchsigen Vornehmheit, wirkt ganz überraschend drollig. Man denke sich das Voigtland in einem Salon der Victoriastrasse. Paola Marié ist eine Muse der Canaillerie.

Ganz vorzüglich ist auch die üppige, schöne, grosse und junonisch gebaute Desclauzas, welche die Rolle der Mademoiselle Lange spielt. Das Zankduett zwischen diesen beiden äusserlich so grundverschiedenen Künstlerinnen, der einen ganz grossen und der andern ganz kleinen, ist in seiner Art eine meisterhafte Leistung. Auch die anderen Rollen wurden vorzüglich gegeben, namentlich war der Incroyable eine meisterhafte Charge. Der ganzen Gesellschaft sitzt eben der Cancan in den Knochen.

Die Geschichte von Richard Wagners „Tannhäuser" in Paris*).

— Ein Brief. —

Vae victis!

Die Aufrichtigkeit, die ich Ihnen schulde, verträgt sich bei dem Stoffe, der heute meine Feder beschäftigen soll, nur schlecht mit dem Respecte, den wir den Todten und Begrabenen schuldig sind. Denn dass Wagners „Tannhäuser" für Paris todt und begraben ist, darüber sind alle Gelehrten einig. Das Fiasco ist so eclatant und so thatsächlich, dass sich kein Jota daran ändern lässt, und nur über die Ursachen, welche dies Missgeschick herbeigeführt haben, macht im Publicum wie in der Presse sich eine Verschiedenheit der Meinung geltend. Man hat namentlich behauptet — und diese Auffassung hat die meisten Anhänger für sich zu finden

*) Diesen Brief richtete ich von Paris aus, im April 1861, an Robert Prutz, der damals das „Deutsche Museum" redigirte. Da meine Schilderung der interessanten Abenteuer des Tannhäuser in Paris zur Zeit ihrer ersten Veröffentlichung wenig gelesen, und von den Wenigen, die sie gelesen haben, inzwischen sicherlich wieder vergessen worden ist, so nehme ich den Aufsatz in diese Sammlung dramaturgischer Blätter auf; der Stoff wird die Reproduction vielleicht rechtfertigen.

gewusst — der „Tannhäuser" sei in Paris schon vor seiner Geburt zum Tode verurtheilt gewesen, so dass also der wahre Grund der erlittenen Niederlage hauptsächlich in der schlechtgelaunten Stimmung eines vorurtheilsvollen Publicums gesucht werden müsse. Das ist denn freilich ein sehr einfaches und probates Mittel, alles und jedes, auch das Ausserordentlichste zu erklären und zu rechtfertigen: alles geschieht, weil es geschehen muss, und auch der „Tannhäuser" ist in Paris nur deshalb ausgepfiffen, weil er ausgepfiffen werden musste. Vielleicht aber haben deutsche Leser, auch ohne zu den Wagner-Enthusiasten zu gehören, nicht allein zu viel Interesse für den deutschen Landsmann und seine Schicksale in der Fremde, sondern — und dies letztere hoffe ich ganz besonders — auch zu viel Ehrfurcht sowohl vor jedem ernsten künstlerischen Streben, wie andererseits vor der Macht der Oeffentlichkeit, um sich mit einer so oberflächlichen Erklärung zu begnügen; diesen seien denn die nachstehenden Blätter gewidmet, auf denen ich die absonderlichen und grausamen Fata, so der „Tannhäuser" allhier in der guten Stadt Paris erlitten, möglichst getreu und vollständig zusammenzutragen gedenke.

Bevor wir uns jedoch diesem unserm eigentlichen Thema zuwenden, bevor wir uns die „Gönner" in der Nähe betrachten, sei es mir gestattet, auf das Leben und Leiden des deutschen Musikers in Frankreich überhaupt einen Rückblick zu werfen.

Wagner kam vor ungefähr einem Jahre (1860) aus Zürich in Paris an. Ausser einigen hämischen Notizen, die in der „*Revue des deux mondes*" der Feder des Herrn Scudo entflossen waren, hatte sich die französische Kritik um den kühnen Fremdling eigentlich gar noch nicht be-

kümmert; selbst in den Kreisen gebildeter Musikfreunde war Wagner sammt seinen Opern kaum dem Namen nach gekannt. Um nun vor allem die tödtende Gleichgültigkeit zu lockern und wenigstens lärmende Feinde zu finden, sah sich Wagner veranlasst, drei grosse Concerte in den Sälen der Italienischen Oper zu geben. Wagners Name war nun an allen Strassenecken in Riesenbuchstaben zu lesen. Die kleine satirische Presse, auf die Wagner thörichterweise zu wenig Rücksicht genommen hatte, begann die Persönlichkeit und die Theorieen unseres Landsmanns zu verarbeiten; Wagner wurde bekannt, und die Concerte hatten also wenigstens zum Theil ihren Zweck erreicht. Das Auditorium, welches grossentheils aus Deutschen bestand, zollte dem sehr glücklich gewählten Programm reichlichen Beifall. Es fand, dass die Anfeindungen, die man an Wagner gerichtet, wenigstens übertrieben seien; es hatte Melodieenarmuth, ja Gedankenleere erwartet und fand im Tannhäuser- und Lohengrin-Marsche, in den Ouvertüren zu „Lohengrin", „Tannhäuser" und dem „Fliegenden Holländer" wie in der prachtvollen Introduction zu „Tristan" gerade das Gegentheil. Wenn auch hier und da einige schleppende Längen ermatteten, einige schroffe Absonderlichkeiten unangenehm berührten, so hinterliess doch die Schöpfung selbst immer einen günstigen, ja wohlthätigen Eindruck. Man interessirte sich unwillkürlich an dem immer vorwärts strebenden Geiste des Componisten und folgte ihm, so gut es anging; verlor man in unverständlichem Harmonieengewebe die Spur, so wartete man still und geduldig auf lichtere Einfachheiten; und da man hier, so weit das Verständniss reichte, aus jeder Note den gediegenen, tüchtigen Musiker erkannte, so nahm man

natürlich an, dass sich ein ebenso grosser musikalischer Genius in dem noch ausser dem Bereiche des gewöhnlichen Verständnisses liegenden Chaos verbergen müsse, — ein Genius, der sich auch früher oder später der geläuterten Intelligenz offenbaren müsse. Man wusste ferner, dass es immer schwierig ist, nach dem Bruchstücke ein Ganzes zu beurtheilen. Die scenarische Ausstattung, das Spiel, das Interesse an der fortlaufenden Handlung, alles das musste die Wirkung, die im Concerte ein einzelnes Fragment schon hervorgerufen hatte, bei der Aufführung des ganzen lyrischen Dramas um ein Bedeutendes steigern. Man erklärte sich mit einem Worte den grossen und festbegründeten Ruf, dessen Wagner in Deutschland geniesst.

So hatte Wagner das Publicum für sich gewonnen, aber welche Opfer hatte ihn das auch gekostet! Unbesonnenerweise hatte Wagner mit diesen Concerten seinen ganzen Reichthum vergeudet. Alle effectvollen Compositionen aus seinen besten Werken, alle diejenigen besonders, die in der herkömmlichen und anerkannten Opernform geschrieben sind, hatte er auf einen Abend zusammengeworfen, so dass ihm die arg verwöhnten Zuhörer nun bei der ersten Aufführung des „Tannhäuser" das Zorngeschrei ihrer Enttäuschung ebenso wenig vorenthalten wollten, als sie ihm früher den Jubel ihrer Ueberraschung bekundet hatten.

Die Presse war nach diesen drei Concerten flau und unbestimmt. Die Kritiker wussten selbst nicht recht, was sie schreiben sollten, und nahmen, wie gewöhnlich in diesem Falle, zu nichtssagenden Witzeleien ihre Zuflucht; namentlich bot sich hier wieder dem Herrn Fiorentino, Feuilletonisten im „*Moniteur*" und „*Constitutionnel*", eine prächtige Gelegenheit zum *testimoninm paupertatis*.

Aller Blicke waren auf Hektor Berlioz gerichtet. Berlioz ist nicht nur ein ausgezeichneter Musiker und geistreicher Literat, sondern steht auch selbst auf der äussersten Linken des musikalischen Frankreichs und wurde deshalb ohne weiteres als ein Verehrer der Wagner'schen Schule betrachtet. Sein Feuilleton erschien im „*Journal des Débats*"; und merkwürdigerweise war es eine sehr ernste, oft rügende Kritik der Wagner'schen Manier in komischer, leichtfertiger Stilvermummung, ein Scharfrichter in Balltoilette. Das Publicum hatte etwas ganz anderes erwartet, aber am meisten davon überrascht war Wagner selbst.

Wagner, der gern und gut schreibt, nahm den Handschuh auf und antwortete gleichfalls im „*Journal des Débats*" auf die verschiedenen an ihn gerichteten Anklagen. Diese Antwort war schon an und für sich eine Ungeschicklichkeit. Der Kritisirte darf die Kritiken des Kritikers am allerwenigsten selbst kritisiren. Die Art und Weise, mit der Wagner seine Selbstvertheidigung übernahm, war nun vollends ein Schwabenstreich. Aus jeder Zeile strömte die grossartigste Selbstberäucherung und Bewunderung seines Ichs; selbst Victor Hugo und Lamartine, die doch sicherlich auf diesem Felde etwas geleistet, haben sich nie zu einer so kolossalen Selbsterhöhung aufzuschwingen vermocht. Unter anderen unglaublichen Phrasen schrieb Wagner in diesem dreimal unglücklichen Briefe: „es langweile ihn nachgerade, der einzige Deutsche zu sein, der seine Opern noch nicht gehört habe."

Dem pfiffigen Berlioz, dessen „Trojaner" (damals, im Anfang des Jahres 1861) noch immer im Portefeuille schlummerten, blieb nur Eine Antwort übrig: „Mein

Loos ist noch weit trauriger, denn ich bin der einzige Franzose, der meine Oper gehört hat."

Das zuversichtliche Auftreten des deutschen Künstlers missfiel der französischen Presse ungemein; ihre schlechte Laune schlug zu offener Missgunst um, als sie erfuhr, dass Wagners „Tannhäuser" augenblicklich und vor allen anderen schon lange zur Aufführung bestimmten französischen Partituren auf allerhöchsten Befehl einstudirt werden sollte.

Die Vorbereitungen zu der am 13. März im Opernsaale ausgebrochenen Katastrophe begannen auf einem Hofballe, und die bekannte Fürstin von Metternich war es, die mit ihren zarten weissen Händchen sorgsam die Holzbündelchen zu dem Dank- und Freudenopfer zusammenschürte, das sie dem Wagner'schen Genius schuldig zu sein glaubte — *sancta simplicitas!* das Freudenfeuer wurde auch dem musikalischen Reformator — wenigstens für Paris — ein Scheiterhaufen seiner weltlichen Grösse.

Die Fürstin von Metternich sieht, wie viele Andere, in der Wagner'schen Musik nicht nur die Hoffnung der Zukunft, sondern besonders die Delicien der Gegenwart; ausserdem fehlt es ihr weder an Muth, ihre Meinung frei herauszusagen, noch an Geist, ihre Behauptung zu vertheidigen. Als nun einst auf einem Tuilerienballe eine hochgestellte Person deutsche Musik, deutsche Kunst und das gastfreie Frankreich in alle Himmel erhob, trat die Fürstin mit ihrer unumwundenen Anklage frei hervor und ereiferte sich über die grenzenlose Gleichgültigkeit, mit welcher man in Frankreich die grossen Künstler des Auslandes zu behandeln pflegte, auf das Lebhafteste. Sie wusste ihre feine Anspielung mit Weiberlist und ihres

Namens würdiger Diplomatie so deutlich hervortreten zu lassen, dass selbst die Aufmerksamkeit des so beschäftigten Kaisers darauf hingelenkt und seine kaiserliche Neugier auf das Lebhafteste gereizt wurde.

Da machte denn Wagners hohe Fürsprecherin dem erstaunten Herrscher Frankreichs die feierliche Enthüllung, dass Paris jetzt in seinen Mauern den kostbarsten musikalischen Diamanten Deutschlands im Schatten der Unbekanntheit, in den Fesseln der Unthätigkeit verborgen halte, nur weil ihm die nöthige Protection fehle, um seine Werke zur Aufführung bringen und die seinem Verdienste schuldigen Tribute entgegennehmen zu können.

„Weibes Willen, Gottes Willen!" behauptet ein galantes Sprüchwort. Am folgenden Morgen erhielt Royer, der Administrator der Grossen Oper, den kaiserlichen Befehl, den „Tannhäuser" sofort einzustudiren.

Von dem Tage dieser hohen Begünstigung datiren die Höllenqualen, die der arme Wagner in Paris ausstehen sollte. Wagner selbst ist allerdings andererseits zum grossen Theil an dem Missgeschicke schuld, das ihn seither in Paris nicht mehr verlassen sollte. Seine Unverträglichkeit, sein prätentiöses Auftreten hat ihm sicherlich mehr Feinde gemacht als seine Musik. Er ennüyirte alle Welt, alle Welt erstattete ihm Gleiches mit Gleichem zurück und ennüyirte ihn — ärgerte ihn, wie er sie geärgert hatte. Die französischen Journalisten, um die er sich gar nicht bekümmert, denen er nicht einmal Billets zu seinen Concerten geschickt hatte, ärgerten ihn so viel als möglich; die Operndirection, die in seiner Oper das herkömmliche Tanzintermezzo reclamirte, ärgerte ihn, die unvollendete Uebersetzung ärgerte ihn, sein Wirth, mit dem er im Process war, ärgerte ihn, das schlechte

Wetter ärgerte ihn, und alle diese Aergernisse vereinigt streckten ihn auf das Krankenlager darnieder. . . .

Mit seinem Kranksein hörten alle diese Qualen auf, und dank diesem Temperaturwechsel genas er bald wieder.

Sobald er aber wieder frisch und rüstig dahermarschiren konnte, begann die alte Leier von neuem. Die Uebersetzung erschien der Grossen Oper ungenügend, namentlich waren die Recitative, die in dieser Uebersetzung wie im deutschen Original ungereimt geblieben waren, in den Augen des Herrn Operndirectors ein gewaltiger Stein des Anstosses.

Die Proben brachten Wagner vollkommen ausser sich. Das Orchester begriff Wagners Musik nicht, dem Kapellmeister Dietsch ging es ebenso und die Ausführung liess Alles zu wünschen übrig. Die Chöre waren schlaff und unsicher; sie glaubten falsch zu singen, wenn sie richtig sangen (wie das allerdings bei Wagner passiren kann), wollten dann richtig singen und sangen grundfalsch.

Der Tag der Aufführung nahte, und die Schwierigkeiten, die sich dem deutschen Componisten in den Weg stellten, vervielfachten sich stündlich. Wagner wollte die ersten Vorstellungen selbst leiten, weil Dietsch, seiner Meinung nach, nicht im Stande sei, die schwierige Aufgabe zu erfüllen.

„Das ist des Landes nicht der Brauch!“ citirte Dietsch, der, obgleich Elsässer, doch die Schönheiten unserer Literatur zu begreifen scheint, wahrscheinlich um sich über seine ungenügende Bewunderung der deutsch-musikalischen Zukunftsangelegenheiten zu trösten. Der Opernkapellmeister blieb unerschütterlich. Er hat sich die Ehre, den „Tannhäuser“ würdig zu Grabe zu tragen, nicht rauben lassen wollen.

Aus diesem Zwiste entstanden neue Streitigkeiten zwischen Wagner und Royer, die sich, wenn man der kleinen Presse glauben darf, von Kälte bis zu wahrhaftem Hasse steigerten. Ausserdem verbreiteten sich alle möglichen Gerüchte über Wagners Oper. Man behauptete, die Claque würde zu den Tannhäuser-Vorstellungen nur gegen baare Bezahlung zugelassen werden. Die Hunde, die für die Jagdscene angeschafft waren, gaben natürlich zu allen möglichen Witzeleien Anlass. Selbst das unglückliche Wort „Tannhäuser", dessen Bedeutung niemand verstand, eignete sich tragischerweise zu einem grässlichen Calembourg*). Das alles sind Kleinigkeiten, aber solche Kleinigkeiten können über Tod und Leben entscheiden.

Die Stellung, die Wagner in Paris eingenommen hatte, war eben ganz abnorm. Wenn er später in Paris zu tief gedemüthigt ist, so darf man nicht vergessen, dass er sich anfangs auf ein zu hohes Piedestal gestellt hatte. Nun war es zu spät; die Missgunst der Presse hätte wahrscheinlich alle Acclimatisationsversuche vereitelt, selbst wenn Wagners starrköpfiger Eigensinn ihm solche gestattet hätte. Er hat dem Pariser Leben und Treiben ganz fremd bleiben wollen, Paris hat ihn wie einen Fremden behandelt, lieblos. Und gerade diese aussergewöhnliche Stellung, in der sich der Wagner'sche Geist gefallen hatte, war es, die seinem Werke ein aussergewöhnliches Schicksal beschied; ein gelindes Lob seiner Vorzüge, ein gefälliges Dulden seiner Schwächen, ein

*) Man sagte: *L'opéra de Mr. Wagner tanne aux airs* (Tannhauser), was aus dem Pariser Argot in's Deutsche übersetzt heissen würde: „Die Oper des Herrn Wagner langweilt tödtlich mit ihren Arien."

bescheidenes Mittelding, ein *succès d'estime* war unter solchen Umständen nicht möglich, namentlich hierzulande unmöglich. Das Schlachtfeld von Paris ist für die von Europa noch nicht sanctionirten künstlerischen Grössen immer ein neues Waterloo. Mit einem Einsatze, wie dem seinigen, spielte Wagner vollends sein: *aut Caesar aut nihil!* Er hat seine Partie gänzlich verloren, er hätte sie aber ebenso gut brillant gewinnen können, und Wagner würde durch den Beifallsruf der frivolen Weltstadt in Zeit von 24 Stunden aus einer deutschen Berühmtheit eine anerkannte europäische Grösse geworden sein.

Alle diese Verhältnisse hatten der ersten Aufführung des „Tannhäuser" ein seltenes Interesse, eine ausserordentliche Bedeutung beigelegt. Und so hatte sich am 13. März Abends in dem Saale der Grossen Oper jene allerdings vorurtheilsvolle Gesellschaft vereinigt, der man jetzt den jähen Fall des „Tannhäuser" zur Last legen will. Ich bedauere, wie gesagt, mich dieser Meinung nicht anschliessen zu können. Wenn ein Mensch, dessen Fähigkeiten und Eigenschaften Niemand kennt, viel, d. i. zu viel von sich reden macht, so kann er überzeugt sein, dass er auf seinem Wege immer ebenso viel unverständige Vertheidiger für sich, wie unbesonnene Gegner wider sich antreffen wird. Wenn einige Laffen einerseits schon vor der Aufführung des „Tannhäuser" über Wagner das Todesurtheil ausgesprochen hatten, so gab es sicher andererseits ebenso viel Einfaltspinsel, die den gemarterten Halbgott schon von vornherein weit über Erdenbewohner wie Beethoven gestellt hatten. Das Vorurtheil möge im Tannhäuserpublicum geherrscht haben, Wagner hatte alles Mögliche dafür gethan:

aber das Vorurtheil war getheilt und folglich auch ungefährlich.

Wenn man ferner weiss, dass das Publicum bei allen ersten Vorstellungen ohne Unterschied, also auch bei der des „Tannhäuser" aus genau denselben Elementen besteht, so werden Sie begreifen, dass von einer wirklichen Kabale gar keine Rede sein kann. Uebrigens könnte sich nur ein Millionär wie Meyerbeer im Grossen Opernsaale ein so kostspieliges Vergnügen erlauben; und alle Welt weiss, dass Meyerbeer die Kabale hasst.

Ich habe den beiden ersten Vorstellungen des „Tannhäuser" beigewohnt — zur dritten und letzten fand ich leider keinen Platz —, habe das Publicum genau beobachtet und kann ihm unmöglich die verrätherische Tücke, die man ihm vorwirft, zumuthen. Das allbekannte „*tout Paris*", das Amtspflicht oder Mode — eine moderne Amtspflicht — zu diesen Festlichkeiten beruft, die Elite der Elite strahlte wie gewöhnlich in Diamantenschimmer im hellerleuchteten Saale. Die Herren und Damen vom Hofe, der Herr vom Hofe selbst, die hohen Staatswürdenträger, Millionäre, Stutzer und Loretten erster Klasse trugen wie immer, unter dem Vorwande, den Werth des neuen lyrischen Dramas abzuschätzen, alle erdenklichen Erzeugnisse des erfinderischen Luxus und verschwenderischen Ueberflusses zur Schau. Ausser dieser sogenannten tonangebenden Gesellschaft war es nur noch einigen glücklichen Dilettanten, schaulustigen Laffen, die sich, man weiss nicht wie, zu allen Sehenswürdigkeiten zu drängen wissen, einigen Freunden des Directors und Autors, den gefürchteten Recensenten und der Claque gelungen, zu dieser ungemein interessanten Première zugelassen zu werden.

Bevor ich in meiner Schilderung fortfahre, will ich erzählen, wie es mir gelungen ist, als sympler Sterblicher, ohne Verdienst und Glück, mit 5 Fr. baar einen Parterreplatz zu erobern.

Am Mittwoch (13. März) Nachmittags um 5 Uhr hatte ich alle Hoffnung aufgegeben, der entscheidenden Soirée beiwohnen zu können. Ich hatte mich nämlich mit der Bitte, mir einen Platz zu besorgen, an ein Dutzend einflussreicher Bekannten gewandt; alle hatten mir fest zugesagt. Am Mittwoch Morgen erhielt ich von meinem Dutzend Freunden ein Dutzend unfrankirter Briefe, in welchen sie mir ihr lebhaftes Bedauern über die Unmöglichkeit, meinem Wunsche nachzukommen, in herkömmlicher Weise ausdrückten.

Mürrisch und unschlüssig schlenderte ich den Boulevard entlang und steuerte instinctmässig der Grossen Oper zu. Ein Billethändler bot mir einen Stehplatz im Parterre für zwei Louisd'or an; ich dankte ihm höflich und kehrte um. An der Ecke der Rue Lafitte begegne ich zufällig — der Zufall hat das Pulver erfunden — dem einzigen einflussreichen Bekannten, an den ich nicht gedacht und folglich auch nicht geschrieben hatte, nämlich dem „*Chef de Claque*", dem Herrn David, dessen werthvolle Bekanntschaft ich vor Jahren auf einem Künstlerballe gemacht hatte. Herr David hatte mir sogar seine Visitenkarte gegeben, die Wort für Wort folgendermaſsen lautet:

Monsieur dit „père" David,
Entrepreneur de succès lyriques, dramatiques et choréographiques à l'Académie impériale de musique et de danse.

Ich näherte mich höflich grüssend dem kleinen Allvater, den ich — ich gestehe es zu meiner Schande — an

jedem andern Tage, wenigstens auf dem Boulevard und um 5 Uhr Nachmittags, mit der Beharrlichkeit eines Petrus verleugnet hätte, bot ihm eine Cigarre an, erinnerte ihn an den lustigen Abend, den wir bei „unserm Freunde" verbracht hatten, wandte überhaupt das collegiale „wir", wenn ich von ihm und mir, von „uns beiden" sprach, so oft als möglich an, erkundigte mich nach den Gesundheitszuständen von Frau Gemahlin und Frl. Tochter und riskirte endlich mit zitternder Stimme die bescheidene Anfrage:

„Was halten Sie, kunstverständiger Herr und Freund, von der neuen Oper?"

„Wir haben nur der Generalprobe beigewohnt. Da lobe ich mir Meyerbeer, bei dem machen wir alle Proben mit."

Ich erlaubte mir einige Aeusserungen der Bewunderung über Meyerbeer, die von Herrn David mit Wohlgefallen aufgenommen wurden.

„Wäre es nicht möglich", fragte ich weiter, „durch Ihre freundliche Vermittelung, für wenig Geld und viel gute Worte, einen Parterreplatz zu erschwingen?"

„Wenn Sie sich ruhig verhalten und 5 Fr. bezahlen wollen, ja! Kommen Sie mit mir in's Café, ich will Sie einschreiben!"

Wir gingen in das Café Favart gegenüber der Komischen Oper. Ich hielt mich für den Erfinder dieser in der Noth erlaubten Schmuggelei, enttäuschte mich aber bald: denn das Local war voll von Notabilitäten aller Branchen, die Amerika schon vor Columbus entdeckt hatten; und unter ihnen bemerkte ich mehrere meiner einflussreichen Bekannten, die gleichfalls von Davids Gnaden ihr Tannhäuserprivileg erkauften.

Ausser dieser bezahlenden Claque fand ich im Café Favart auch die bezahlte, die schrecklichen „Römer", wie man sie hier nennt, mit ihren dummen niedrigen, eingedrückten Stirnen, abrütirten Augen und schmutzigen Fäusten. Die Römer rochen nach Knoblauch und waren nichts weniger als appetitlich.

Nachdem ich in dieser classischen Gesellschaft mit meinen einflussreichen Bekannten und leerem Magen ungefähr eine Stunde gewartet hatte, wurde ich mit den anderen Herren vom Père David beschieden, einem Individuum zu folgen, das von den Römern „Officier" angeredet wurde. Wie ich später erfuhr, war dieser Officier, den übrigens Niemand für einen Vertreter der Firma Jean Maria Farina halten konnte, einer der Claquehauptleute, die direct unter dem Oberbefehle des Generals David stehen. Die Claque ist nämlich ganz nach militärischem System organisirt: in der Mitte gerade unter dem Kronleuchter das Generalcommando, um dieses schaaren sich in regelmässigen Distanzen 20—30 Hauptleute, deren jeder über eine Compagnie von 10—12 Gemeinen commandirt, so dass das Chor der Rache ungefähr 300 Mann stark ist. Die Hauptleute müssen sehr intelligent und routinirt sein, um die „Intentionen" ihres Chefs richtig zu verstehen und die verschiedenen Schattirungen der Beifallsbezeugungen beobachten zu können; die unter ihnen arbeitenden Gemeinen äffen ihren Officieren blindlings nach. Nach der Bettelarie im „Prophet" klatscht die Claque nur sehr wenig, man schluchzt und weint, auf den Krönungsmarsch folgen hingegen immer drei oder vier Applaussalven mit Freudengeschrei und Hallelujah!

Das Café Favart liegt, wie gesagt, der Komischen

Oper gegenüber, folglich auf der der Grossen Oper entgegengesetzten Seite der Boulevards. Es war gegen 6 Uhr. Der Boulevard war sehr belebt, als meine drei Leidensgenossen und ich, vom Officiere geleitet, der Passage de l'Opéra zumarschirten; natürlich begegnete ich auf dieser Uebersiedelung allen Leuten, von denen ich nicht gesehen zu werden wünschte; so traf ich in der Passage einen meiner Gläubiger, der mich mit halb erstaunten, halb mitleidigen Blicken lange verfolgte. Auf seinem Gesichte las ich das aufrichtigste Bedauern über „mich armen jungen Mann, der so mein Leben fristen muss." Seitdem hat er mich nie wieder besucht.

Nachdem wir die Passage passirt hatten, traten wir in einen langen, engen, schmutzigen, dunkeln Gang, der direct mit dem Operngebäude communicirt. Dort machten wir halt. Einige wenige Häuflein, je 4—6 Mann stark, waren schon vor uns angekommen, die anderen liessen nicht lange auf sich warten und nach einem Ruhepunkte von einer Viertelstunde, in der ich Zeit gefunden hatte, mir einen gehörigen Schnupfen zu holen, brachen wir auf und folgten unseren Mentoren in die labyrinthischen Gänge und Fluren der Grossen Oper. Es ging treppauf, treppab, rechts, links, geradeaus und ich fing an, die Nothwendigkeit der Hauptleute zu begreifen. Plötzlich befanden wir uns auf den Brettern selbst, stiegen eine Art Leiter hinunter, langten im Orchester an und stiegen endlich, nachdem wir einige Contrabässe umgerannt, in den Corridor des Parquets, der uns ohne weitere Gefahren nach dem gelobten Lande des Parterres führte.

Der Opernsaal war noch wüste und leer. Ich setzte mich in grösstmöglicher Entfernung vom Kronleuchter,

dicht neben einen gemietheten Platz. Der andere Platz neben mir war von einem meiner einflussreichen Bekannten eingenommen.

Ich sah nach der Uhr und bemerkte mit Schrecken, dass es erst halb 7 Uhr war, ausserdem erinnerte mich mein Magen daran, dass die Dinerstunde ungenützt vorübergegangen sei.

So sass ich dreiviertel Stunden mit hungerigem Magen, einem angehenden Schnupfen und 300 Claqueurs in dem noch spärlich erleuchteten Opernsaale ohne Cigarre, ohne Buch; ich war so moralisch heruntergekommen, dass ich meinen Nachbar, der ein Féval'sches Feuilleton im „Siècle" las, beneidete.

Endlich um 7 $^{1}/_{4}$ Uhr wurden die Pforten dem harrenden Publicum geöffnet. Die oberen, billigen Plätze waren in einem Nu von der hereinstürmenden Masse besetzt und allmählich füllten sich die aristokratischen Regionen mit dem feinen und ausgewählten Publicum, von dem ich oben sprach. Man unterhielt sich lebhaft, begrüsste sich, der Kaiser trat ein, die alles belebende Fee, Frau Fürstin von Metternich, erschien in ihrer Loge, es war $7^{3}/_{4}$ Uhr. Herr Dietsch räusperte sich, klopfte auf das Pult, alles schwieg und die Ouvertüre begann mit den herrlichen Accorden des Pilgerchors.

Die Ouvertüre, die ausgezeichnet von der Hofcapelle executirt wurde, lockte ein einstimmiges, ungetheiltes Bravo hervor und erst nach dem zu heftigen und zu anhaltenden Applaus einiger ungeschickten Freunde erhob sich eine sehr gemässigte, bald unterdrückte Opposition dagegen.

Der Vorhang ging auf. Die Claque beklatschte von neuem eine prachtvolle Decoration, den Venusberg,

in dem rechterhand auf einem Moos- und Muscheldivan Venus gebettet ist, zu ihren Füssen der von Glocken träumende Tannhäuser. Bacchantinnen, Liebesgötter und Liebesgöttinnen, Grazien, alle Gebilde der Liebeslust und Wollust sind in dieser bezaubernd schönen Grotte, rechts und links, im Vorder- und Hintergrunde, in einem süssen, von lasciven Harmonien gewiegten Halbtraume gelagert. Sie erwachen nach und nach, die Musik schwillt in ewigem *crescendo* zum *forte*, zum *fortissimo* an. Die Liebesteufel ereifern, verfolgen, erhaschen sich und machen dabei alle möglichen, graziösen Stellungen, die ich durchaus nicht verstanden habe. Die Balletmusik, die Wagner eigens für Paris geschrieben hat, streift hart an Delirium. Ich habe vor dem Musiker Wagner einen Respect, welcher der Verehrung sehr nahe kommt und verbeuge mich respectvoll vor der grossen Idee, die er in seinem Ballete auszudrücken versuchte. Dass es ihm aber nicht gelungen ist, diese Idee fasslich, natürlich und anschaulich zu formen, das kann ich ihm schriftlich geben. Wenn er in diesem Ballete seinem „Systeme von der fortlaufenden, ununterbrochenen Melodie" getreu geblieben ist, so kann er sich rühmen, seinen Reichthum wie ein Geizhals sorgsam an einem entlegenen Orte verscharrt zu haben; ich habe mit dem besten Willen keine Spur davon entdeckt. Es war vielleicht ein unglücklicher Augenblick; die fortlaufende Melodie war gerade nicht da. Unmögliche chromatische Figuren, ohne Farbe, ohne Charakter, ohne Rhythmus, die in schroffsten Contrasten mit furchtbaren, nie aufgelösten Dissonanzen, bald im Streichquartette, bald bei den Bläsern wiederkehren und immer wiederkehren, scheinen in ihrem Innern jene „fortlaufende, ununter-

brochene Melodie“ zu verbergen, nach der ich mich vergeblich umgeschaut habe. Ich will diesem Tanzwirrwarr eine gewisse leidenschaftliche Stimmung nicht absprechen, aber ich verweigere ihm aus voller Ueberzeugung selbst die leiseste Idee von wohlthätiger Kunstschönheit. Mit dem Unschönen und Widernatürlichen erreicht man aber nie die Höhen der schönen Natur. Dies Geheul und Geschrei, Gekreisch und Gestöhn versetzt den Geist allerdings in die diabolischen Reigen einer Brockennacht, giebt ihm aber einen zu wahren Vorgeschmack von den Qualen der Ewigverdammten, als dass er sich nach solchen Erfahrungen sehnen könne. In dem furchtbaren Getöse wittert das Ohr plötzlich das Nahen eines herzerfreuenden musikalischen Gedankens — eine Oase in der Wüste — es horcht auf, es schmachtet und gelüstet nach dieser Labung — in demselben Augenblicke aber verliert sich die Spur in dem lärmenden, unmusikalischen Geräusche, und die frohe Hoffnung wird zu nichte. Niemals habe ich mir von den Qualen des hungernden Tantalus eine deutlichere Vorstellung machen können, als beim Anhören des Tannhäuserballets.

Ich begreife schon, dass sich Tannhäuser nach der „Glocken lieblichem Geläute“ auf der schönen Erde sehnt, wenn man ihn mit solcher Musik im Venusberge regalirt.

Nach dem ohrenzerreissenden *fortissimo* geht die Musik im *decrescendo* zum *piano*, *pp.*, *ppp.* über und verstummt. Mit ihr verschwindet auch Frau Venus' leidenschaftliche Umgebung, die Springer und Tänzer ziehen sich in ihre Gemächer zurück — und als Alles wieder ruhig, still und friedlich geworden ist, erwacht Tannhäuser aus seinem süssen Traume. In dem Mord-

scandale hat er sanft geschlafen und von Glocken geträumt, die wiedereingetretene Ruhe schreckt ihn aus der Ruhe auf. So ändert man sein Temperament, wenn man zu viel mit Frau Venus umgeht.

Das schon schlecht gestimmte Publicum machte dem unverzeihlich ungeschickten Applause der Claque eine noch immer sehr gelinde Opposition, aber die Länge des folgenden Duetts zwischen Venus und Tannhäuser fing an es herzlich zu langweilen. Man bemerkte einige Knittelverse, die man eher in einem Neujahrsbonbon als in dem lyrischen Drama erwartet hätte, z. B.:

Si les dieux aiment constamment,
Le coeur de l'homme est plus changeant.

Doch gerade in dem ungeheuern Mangel an *constance*, von dem Tannhäuser in Zeit von 20 Minuten so reichliche Beweise ablegt, fand das Publicum eine Entschädigung, — eine schreckliche Entschädigung für die Langweile, die es ausgestanden hatte. Es lächelte über die weibische Wankelmüthigkeit des langen Tannhäusers, der, nachdem er seinen festen Wunsch, die Erde wiederzusehen, kund gegeben, die Leier ergreift, ein Lied zu Ehren der Göttin singt, dann mit schmerzlichen Reflexionen von Neuem die Königin ersucht, ihn ziehen zu lassen, von Frau Venus besänftigt von Neuem zur Leier greift, abermals der Liebesgöttin sein Lied erschallen lässt, wiederum von irdischem Heimweh erfasst, nochmals von Liebesbalsam geheilt eine dritte Hymne anstimmt etc., bis er sich endlich mit einem Knalleffecte der Liebesfesseln entledigt.

Man lächelte, sage ich, und dieses wohlgefällige Lächeln war in der so ernsten Situation schlimmer als Pfeifen und Zischen.

Die Abschiedsscene des Ritters hatte das Publicum durchaus nicht ergriffen und deshalb war auch die Wirkung, welche die zweite Scene hervorbringen sollte und in Deutschland hervorbringt, gänzlich verfehlt.

Denn der Contrast zwischen der schmerzlichen Verzweiflung im Venusberge und der ruhigen, stillen Natur, die Wagner in der zweiten Scene vorführt, — der ungetrübt blaue Himmel, das junge Grün, der schöne Frühlingsmorgen, der Friede und Freude athmet, — Alles das hatte dadurch, dass die erste Scene nicht begriffen war oder nicht begriffen werden konnte, keine *raison d'être* mehr. Und als nun gar der Hirtenknabe sein primitiv unschuldiges Liedchen von „Frau Holda" anstimmte und ohne alle Orchesterbegleitung die Schalmeiritornelle dazu spielte, da artete das Lächeln zu einem offenen, freien Gelächter aus. Man entdeckte sogar, dass das von der Oboe geblasene Nachspiel der Sontagspolka nachgebildet sei. Das Schellengeläute der blökenden Heerde wirkte nur komisch und in dieser heitern Laune konnte das Publicum natürlich die grossartige Schönheit des Pilgerchors nicht würdigen. Das Septett, das den ersten Act beschliesst, brachte hingegen eine ausserordentliche Wirkung hervor; es hätte nicht viel gefehlt, so wäre es *da capo* verlangt. Aber die verwünschte Hundemeute, die am Koppelriemen von den Rüdenknechten herbeigeführt wurde, verwischte wieder den günstigen Eindruck, den die Musik hervorgebracht hatte und gab zu neuem Gelächter Anlass. Dennoch war das Fiasco nach dem ersten Acte noch sehr zweifelhaft.

Der zweite Act liess das Auditorium eiskalt bis zum Marsch, den das Orchester sehr gut spielte und der ohne die geringste Opposition allerseits auf das Leb-

hafteste applaudirt wurde. Merkwürdigerweise ging das prachtvolle Zwischenspiel nach dem langen Recitativ des Landgrafen, während welches die vier Edelknaben den goldenen Losungsbecher den Minnesängern reichen, ganz unbemerkt vorüber.

Der Sängerwettstreit ist offenbar zu lang. Mit deutschen Ohren kann man sich allenfalls noch an den deutschen Worten, die deutsche Künstler vortragen, interessiren. Aber wenn die französischen Librettisten dem armen Biterolf folgende Liebeshymne in den Mund legen, so frage ich, woran sich ein Publicum ergötzen soll, das auf italienische Liebesarien gehofft und nun eine einförmige musikalische Declamation reinsten Wassers findet? Biterolf singt nämlich im Französischen folgendermafsen seine alte Kriegerliebe:

Amour! . . . pour t'épargner un outrage,
Je verserai joyeux mon sang.
Pour la vertu, l'honneur des dames
Ce fer se croise avec bonheur!

Also „kreuzte sich" im Mittelalter „das Schwert mit dem Glücke". Bemerken Sie gefälligst die Euphonie in Wolframs keuscher Liebeshymne:

L'éclat est éternel! (sprich: Lehklathetehternell).

Die auf Tannhäuser einstürmenden Minnesänger sangen, um ihre Entrüstung anzudeuten, wüthend falsch; das Publicum lachte nach Herzenslust, und als endlich in den Schlusstacten des hier verunglückten zweiten Actes, nach dem getragenen, in kirchlicher Strenge gehaltenen Chore „Nach Rom!", die Violinen unerwartet einsetzten und die Geiger, mit furchtbarer Leidenschaft,

mit Windeseile, im grellsten Contraste zum Vorhergehenden einen Fortissimolauf über die vier Saiten ihres Instruments erschallen liessen, da brach ein homerisches Gelächter aus, der Vorhang fiel, und das Schicksal der Wagner'schen Oper war nun entschieden!

Im dritten Acte wurde dennoch der „Pilgerchor" und der „Abendstern" ruhig und mit Beifall angehört. Jedoch gestattete das Publicum dem keuschen Wolfram nicht, seine Romanze mit der schon zu oft gehandhabten Harfe zu begleiten, er sang den „Abendstern" ohne Harfe und Tannhäuser, der mit den Worten: *„C'est le son d'une harpe!"* eintritt, musste „Lalalalala" singen, um nicht von Neuem lächerlich zu werden. Alles Uebrige wurde ausgelacht. Das Gebet Elisabeths erschien unerträglich lang und langweilig, die Pilger wurden mehrfach durch lebhafte Ungeduldsbezeugungen unterbrochen, Frau Venus wurde mit Gelächter begrüsst und man fand das tragische Ende des verdammten, durch den Tod erlösten Sünders ausserordentlich komisch.

Das ist in allen seinen Details der Verlauf der ersten Tannhäuseraufführung, und ich fühle mich nun freier und unbefangener, die Frage, weshalb der „Tannhäuser" in Paris durchgefallen ist, beantworten zu können.

Wagner hatte es allerdings gewissermafsen mit seinen Richtern von vornherein verdorben, aber die Richter haben sich dennoch, ihren Principien und Ansichten nach, gerecht gezeigt. Sie haben Alles gut gefunden, was ihnen gut schien, sie haben der Ouvertüre, dem Septett, dem Marsche und dem „Abendstern" reichlichen und verdienten Beifall gespendet. Diese Compo-

sitionen sind aber gerade im Stile der herkömmlichen alten Opernform geschrieben, liegen im Bereiche des französischen Verständnisses, behagen dem Geschmacke und genügen mit Einem Worte den Anforderungen, die man hier an den Operncomponisten stellt.

Dahingegen hat dasselbe Publicum durch Pfeifen und Zischen, ja sogar durch Hohngelächter sein gänzliches Verwerfen der Wagner'schen Reformation bekundet. Es will von der neuen Richtung, von der „Zukunftsmusik" — um einen gebräuchlichen, wenn auch nicht anerkannten Ausdruck anzuwenden — absolut nichts wissen und hat von diesem Standpunkte aus die grossartigen Schönheiten, welche die Partitur an den nicht applaudirten Stellen gerade am meisten bietet, nicht gewürdigt oder auch nicht zu würdigen gewusst. Die Schuld liegt also nicht am Vorurtheile des Publicums, sondern an seinem Geschmacke, nicht an der schlechten Laune der Pariser, sondern an der Beschaffenheit der Wagner'schen Partitur. Ja, ich glaube der Wahrheit sehr nahe zu sein, wenn ich behaupte, dass der warme Beifallsruf des Auditoriums aus ebenso aufrichtigem Herzen gedrungen ist, wie seine tobende, oft unschickliche Missbilligung. Lümmel und Flegel giebt es ja überall! Aber diese Herren haben den Fall höchstens beschleunigt, auf keinen Fall provocirt. Der „Tannhäuser" hat dem Publicum, dem unbefangensten Publicum missfallen, das ist offenbar. Ist es erlaubt, hier von meinen persönlichen Eindrücken zu sprechen, so muss ich bekennen, dass mich der „Tannhäuser" auf bescheidenen deutschen Provinzialbühnen ebenso interessirt und entzückt, wie er mich auf der Pariser Grossen Oper kalt gelassen und gelangweilt hat.

Ich will hiermit den Künstlern, welche die Verantwortlichkeit der Tannhäuserinterpretation übernommen, durchaus keinen Vorwurf machen, erkenne im Gegentheile mit Freuden an, dass sie alles Erdenkliche gethan haben, um das baufällige Gebäude mit ihren tüchtigen Kräften zu stützen. Wenn ihnen dies dennoch nicht gelungen ist, wenn das Publicum an dem Sturze des „Tannhäuser" unschuldiger ist, als man behauptete, so muss man wohl die hauptsächliche und eigentliche Ursache des Fiascos noch in etwas Anderem suchen; und ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich dieselbe besonders in der *Verpflanzung des germanischen Gewächses auf gallischen Boden* selbst sehe.

Der deutsche „Tannhäuser" gleicht dem französischen, wie der Tag der Nacht. Das Drama ist nicht wiederzuerkennen; ich habe Ihnen schon einige Proben aus der Uebersetzung mitgetheilt. Herr Nuitter hat unter Anderem auch „Wanderstab" mit *„bâton du chemin"* übersetzt, gerade wie Kladderadatsch-Müller und Schulze während ihres Aufenthaltes in Paris „Heil dir im Siegerkranz" mit *„Salut à toi! dans la guirlande des victoires"* im Französischen wiedergaben. Die Interpreten, das Publicum, alles ist verändert, ganz verändert. Ueberhaupt ist der Genius dieser beiden Nachbarstämme ein so gänzlich verschiedener, ihr Geschmack, ihre Auffassungen, Gedanken, Empfindungen weichen so ungeheuer von einander ab, dass man sich ein zufälliges Zusammentreffen ihrer beiderseitigen Wünsche fast nur dadurch erklären kann, dass sich die Extreme berühren.

Der „Tannhäuser" ist für uns Deutsche immerhin der sprechende Beweis eines kühnen, denkenden, kunstdurchdrungenen und vorwärts dringenden Geistes. Das

fühlen wir instinctmässig aus jeder Note heraus, und das genügt uns, einen Mann wie Wagner nicht auszulachen, der nichts weniger als lächerlich ist. Von diesem rein nationalen Gedankenaustausche bleiben die Franzosen ungerührt. Was uns bei Wagner kühn erscheint, wird von ihnen mit Frechheit bezeichnet. Die Willenskraft, die wir an ihm bewundern, gilt in ihren Augen für Vermessenheit; während er, unseren Begriffen nach, unerschrocken und unentmuthigt das Material zu einem Zukunftsbaue zusammenträgt, ist er, den ihrigen nach, nur ein verächtlicher Frevler, der auf die Gottheiten der Vergangenheit speit. Sie lachten ihn aus, das war für sie am bequemsten und für Wagner am empfindlichsten.

Bei der zweiten Aufführung des „Tannhäuser" hatte Wagner an der Partitur bedeutende Aenderungen vorgenommen, namentlich hatte er alle Passagen, welche die Heiterkeit des Publicums hervorgerufen hatten, zu beseitigen gesucht. Das erste Duett, die Recitative des Landgrafen, der Wettstreit der Sänger und einige andere Längen waren gekürzt, die Schalmeiritornelle und die ganze Venusscene im dritten Acte gestrichen, die Violinfigur am Schlusse des zweiten Actes verändert, die Hundemeute erschien nicht mehr, Wolfram trat im dritten Acte ohne Harfe auf, und Tannhäuser fiel nicht mehr so oft zu Boden, worüber man jedesmal gelacht hatte. Deshalb wurde auch weniger gelacht, aber desto mehr gepfiffen; und in der dritten und letzten Vorstellung soll der Scandal noch viel ärger gewesen sein. Man pfiff in den dramatischsten Stellen Gassenhauer, welche Gassenbuben sehr ergötzten.

Wagner hat deshalb seine Oper am 25. März zurück-

gezogen; „mir bleibt anständigerweise nichts Anderes übrig", schrieb er an den Operndirector.

Um meinen Bericht noch zu vervollständigen, will ich dem Benehmen der Pariser Kritik noch wenige Worte schenken. Unwillkürlich erinnere ich mich der traurigen Wahrheit, die der misanthropische Ovid in der Verbannung niederschrieb:

Donec eris felix, multos numerabis amicos,
Tempora si fuerint nubila. solus eris!

Ausser Herrn d'Ortigue in dem „*Journal des Débats*", dem der taktvolle Berlioz seinen Platz eingeräumt hatte, und Franc Marie in der „*Patrie*" ist die ganze Pariser Kritik mit mehr oder weniger Geist auf das Schonungsloseste und Unbesonnenste über den armen Wagner hergefallen, und selbst ein junger Deutscher, der französischen Blättern verlangte Artikel liefert, hat es für passend befunden, sein Publicum auf Kosten eines besiegten Landsmanns zu ergötzen.

Von den gehässigen Gegnern Wagners mache ich zu Gunsten des Herrn Paul de St.-Victor in der „*Presse*" eine Ausnahme. Er begründet seine heftige Anklage wenigstens auf Ueberzeugung und Geist, zwei Raritäten, die ich manchem Kritiker zu Weihnachten wünsche. Aber weshalb findet Herr Paul de St.-Victor den Pilgerchor langweilig und kläglich, wenn er dem Finale im dritten Acte einen imposanten, erhabenen Charakter zuerkennt? In Geschmackssachen hören allerdings alle Streitigkeiten auf; doch erlaube ich mir, dem geistreichen Feuilletonisten die einfache Bemerkung zu machen, dass das „imposante" Finale zufälligerweise der „klägliche" Pilgerchor selbst ist.

Ein anderer Recensent, der in einem Specialblatte „*Le messager des théâtres*“ schreibt, scheint über Wagner ganz genaue Erkundigungen eingezogen zu haben. Er macht seinen unglücklichen Lesern die belehrende Enthüllung, dass „Tristan und Isolde“ den ersten Abschnitt in dem noch nicht vollendeten Operncyklus „Die Nibelungen“ bildet. Ferner soll, nach seinen Angaben, das „*Vaisseau fantôme*“ in Deutschland mit grossem Jubel aufgenommen sein, während der „*Hollandais volant*“ ohne Erfolg aufgeführt wäre. Das erinnert mich an einen meiner Freunde, der Jean Paul nicht ausstehen konnte, aber für Friedrich Richter schwärmte.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

Verlag von **C. F. Simon** in Stuttgart.

v. Dincklage, E., **Kinder des Südens.** Novellen. 2 Bände. $2^1/_3$ Thlr.

v. Dincklage, E., **Die fünfte Frau.** Roman. 2 Bde. 3 Thlr.

Friedrich, Friedrich, **Heisse Herzen.** Erzählungen. 2 Bände. 3 Thlr.

v. Glümer, Claire, **Frau Domina.** Novelle. $1^2/_3$ Thlr.

Grosse, Julius, **Natürliche Magie.** Roman. 2 Bde. $2^1/_3$ Thlr.

Mühlbach, Louise, **Von Königgrätz bis Chiselhurst.** Historischer Roman in 2 Abtheilungen oder 6 Bde. 10 Thlr.

Rasch, Gustav, **Touristen-Lust und Leid in Tirol.** Tiroler Reisebuch. $1^5/_6$ Thlr.

Schücking, Levin, **Aus heissen Tagen.** Novellen. $1^2/_3$ Thlr.

Vacano, E. M., **Die Kirchenräuber.** Roman. $1^1/_3$ Thlr.

Vely, E., **Am Strand der Adria.** Novellen. $1^1/_2$ Thlr.

v. Vincenti, C., **Unter Schleier und Maske.** Orientalische Novellen. $1^2/_3$ Thlr.

v. Waldow, Ernst, **Das Sündenerbe.** Roman. 3 Bde. 4 Thlr.

Wartenburg, Karl, **Der Zweck heiligt das Mittel.** Social-politischer Roman aus der Gegenwart. $1^2/_3$ Thlr.

64651316